

# **SPIEGEL, SCHATTEN UND DÄMONEN**

## **Darstellungsformen urbaner Lebenswelt im Künstlerroman zwischen 1780 und 1860**

Von der Fakultät I Geisteswissenschaften  
der Technischen Universität Berlin  
genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

Vorgelegt von Max von Hilgers

Berichter: Prof. Dr. Norbert Miller (Technische Universität Berlin)

Berichter: Prof. Dr. Stéphane Michaud (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Tag der Wissenschaftlichen Aussprache: 7. November 2002

Promotion als Cotutelle de thèse auch an der  
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle,  
U.F.R. de Littérature générale et comparée in Frankreich  
vorgelegt

**D 83**

Berlin 2004

## **Vorbemerkung**

Diese Arbeit wurde im Jahre 1998 als gleichzeitige Promotion an der Technischen Universität Berlin (Deutschland) und an der Université Paris III – Sorbonne Nouvelle (Frankreich) begonnen. Das Thema der Arbeit, durch und durch komparatistischer Natur, eignete sich wie wenige andere für die Betreuung von zwei Doktorvätern aus unterschiedlichen Ländern und unterschiedlichen Sprachräumen.

Ich danke allen Beteiligten, allen voran Herrn Prof. Dr. Norbert Miller und Herrn Prof. Dr. Stéphane Michaud, für ihren Einsatz und den erfolgreichen Abschluss des binationalen Verfahrens der Doppelpromotion - cotutelle de thèse.

Entsprechend des Vertrages über die cotutelle de thèse enthält die Arbeit eine Zusammenfassung in französischer Sprache ab Seite 298.

Für Kommentare und Anregungen bin ich jederzeit Dankbar. Über die E-mailadresse

max.hilgers@tu-berlin.de

nimmt der Autor gerne Kontakt mit Lesern dieser Arbeit auf.

Berlin, im Januar 2004

## Zusammenfassung

Die literarische Darstellung der Stadt verändert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die Untersuchung geht davon aus, dass die Künstlerfigur einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des erzählten Bildes der Stadt nimmt. Gegenstand der Untersuchung sind europäische Künstlerromane und -erzählungen, die in der Stadt spielen. In der Zeit, die zwischen Sébastien Merciers Werk *Tableau de Paris* (1788) und dem Werk von Gérard de Nerval *Aurélia* (1855) liegt, verwandelt sich der traditionelle Stadtbeobachter immer mehr und lässt durch neue literarische Beschreibungsmethoden einen neuen Betrachtertyp entstehen. E.T.A. Hoffmann und Nikolai Gogol führen den Künstler als Stadtbetrachter ein, der sich seiner Vorstellungskraft bedienen darf, um Dinge zu schildern, die jenseits des objektiv Sichtbaren liegen. Mit der Künstlerfigur wird der Bereich des Nicht-Sichtbaren entdeckt. Die Figur des Künstlers erlaubt es, den Beschreibungsprozess offen zulegen, zu reflektieren und die individuelle Vorstellung des Menschen in die Beschreibung miteinzubeziehen. Das Bild der Stadt unterwirft sich damit nicht mehr einem geordneten Gesamteindruck, sondern spaltet sich in unzusammenhängende Einzeleindrücke auf, die allein von individueller und symbolischer Bedeutung sind. Innere und äußere Wahrnehmung divergieren und zwingen zu einer dies berücksichtigenden Erzählhaltung.

Dieser Arbeit liegt die These zu Grunde, dass das moderne literarische Bild der Stadt (das in der Forschung vornehmlich mit dem Symbolismus in Verbindung gebracht wird) aus dem Künstlerroman hervorgeht. Die Stadt dient in den Werken von Honoré de Balzac (*Illusions perdues*), Nathaniel Hawthorne (*The Marble Faun*) und Gottfried Keller (*Der grüne Heinrich*) als Ort der Bewährung. Die künstlerischen Träume können in der Stadt nicht verwirklicht werden. Die Stadt führt zur Enttäuschung und wird auf diese Weise zu einem Raum der Entdeckung des eigenen Selbst. Aus der Perspektive der Enttäuschung und der Marginalität entwickeln sich neue und moderne Ansätze der Stadtdarstellung, die das Maß an Verwirrung und Entfremdung mitausdrücken können. Die empfundene Bedeutungslosigkeit und Isolierung werden zu Begleitern des Stadtbildes. Der Stadt wird in vielen Künstlerromanen aus diesem Grund die Natur als Gegenwelt und Fluchtwelt zur Seite gestellt, ein Aspekt der am Ende der Arbeit untersucht wird.

## Abstract

The literary representation of the city changes during the course of the 19<sup>th</sup> century. The present study assumes that the figure of the artist comes to have a decisive influence on the development of the narrated image of the city. The study looks at European novels and stories that display the life of an artist (*Künstlerroman*) and take place in the city. From Sébastien Mercier's *Tableau de Paris* (1788) to Gérard de Nerval's *Aurélia* (1855) the traditional observer becomes further and further removed from the narrative and allows a new observer to emerge. E.T.A. Hoffmann and Nikolai Gogol introduce the artist as an observer of the city, one who uses his imagination to give account of things that lie behind that, which is objectively visible. The figure of the artist facilitates discovery of the realm of the non-visible. The figure of the artist makes it possible to lay bare and reflect upon the narrative process and to bring into it individual human imagination. Thus the image of the city no longer submits to an overall orderly impression, but rather splits into so many different unconnected impressions that are of personal and symbolic significance alone. Internal and external perceptions diverge and propel the text into a narrative approach that takes account of this. In the works of Honoré de Balzac (*Illusions perdues*), Nathaniel Hawthorne (*The Marble Faun*) and Gottfried Keller (*Der grüne Heinrich*) the city serves as a place of testing. Artistic dreams cannot be realized in the city. The city brings disappointment and thereby becomes a space of discovery of one's own self. From the perspective of disappointment and marginality new and modern ways of representing the city develop that are also capable of expressing the extent of confusion and alienation. The meaninglessness and isolation experienced in the city come to accompany the image of the city. It is for this reason that in many novels that display the life of an artist (*Künstlerroman*) nature is placed alongside the city as a 'counter-world', a world of escape.

## Resumée

La représentation littéraire de la ville se transforme au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. La recherche part du point de vue que la figure de l'artiste a une influence décisive sur le développement de l'image de la ville dans le récit. Elle prend pour objet des romans et nouvelles d'artistes européens qui se déroulent dans la ville. Du *Tableau de Paris* (1788) de Sébastien Mercier à l'*Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval, l'observateur traditionnel s'éloigne toujours plus de la description et adopte un nouveau regard. E.T.A. Hoffmann et Nicolas Gogol introduisent l'artiste comme observateur de la ville. Ce dernier se sert de son imagination pour décrire des choses qui se trouvent au-delà du visible objectif. Avec le personnage de l'artiste se découvre le domaine du non-visible. Cette figure permet d'exposer et de refléter le processus de description et d'inclure dans celle-ci la représentation personnelle de l'individu. L'image de la ville ne se soumet plus à une impression générale bien ordonnée; se décompose en impressions isolées décousues qui, seules, ont une portée individuelle et symbolique. Perceptions intérieure et extérieure divergent et fondent une position narrative différenciée. Dans les œuvres d'Honoré de Balzac (*Illusions perdues*), Nathaniel Hawthorne (*Le Faune de marbre*) et Gottfried Keller (*Henri le Vert*), la ville sert de lieu d'épreuve. Les rêves artistiques ne peuvent s'y réaliser. Déceptive, la ville devient un espace de découverte de soi. A partir de la perspective de la déception et de la marginalité se développent des esquisses nouvelles et modernes de la représentation de la ville comme d'un espace de trouble et d'étrangeté. L'insignifiance et l'isolement ressentis accompagnent l'image de la ville. C'est pour cette raison que, dans de nombreux romans d'artiste, la nature est placée à côté de la ville comme contre-univers et lieu de fuite.

*„Plaisirs bruyans! vifs et délicieux plaisirs que l’urbanité donne aux  
Heureux du siècle, que laissez-vous, quand vous êtes évaporés?  
L’ennui, l’affaïssement, la langueur, l’inertie absolue, les vapeurs.“*

*Nicolas Restif de la Bretonne, Les Nuits de Paris*

*„Tout ce qui est dans la nature est dans l’art.“*

*Victor Hugo, Préface de Cromwell.*

*„Das Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn, aber wofür? In  
der Nacht war es mir mit der Deutlichkeit kindlichen Anschau-  
ungsunterrichtes klar, dass es der Lohn für Teufelsdienst ist. Dieses  
Hinabsteigen zu den dunklen Mächten, diese Entfesselung von Na-  
tur aus ungebundener Geister fragwürdiger Umarmungen und was  
alles noch unten vor sich gehen mag, von dem man oben nichts weiß,  
wenn man im Sonnenlicht Geschichten schreibt. Vielleicht gibt es  
auch anderes Schreiben, ich kenne nur dieses. Und das Teufliche  
daran scheint mir sehr klar...“*

*Franz Kafka*

EINLEITUNG	9
I – DER KÜNSTLER UND DIE POETISCHE EROBERUNG DER STADT	30
1. Die Inszenierung der Ankunft in der urbanen Welt	30
2. Die Anfänge der perspektivischen Stadteroberung. Die Beschreibungsform des <i>Tableau de Paris</i> und die Rolle des ‚observateur‘ Ist der ‚observateur‘ ein Künstler?	33 41
3. „...sich mit der Welt befreundend!“ Der Künstler und seine Überwindung der Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt in E.T.A. Hoffmanns Erzählung <i>Des Vetters Eckfenster</i> Victor Hugo: Die poetische Eroberung der Stadt	49 54
4. Gogols Künstler und die Annäherung an Petersburg	56
5. Balzacs Roman <i>Illusions perdues</i> : Luciens gescheiterter Versuch der Eroberung von Paris	79
6. Die Annäherung des Künstlers an die Stadt in Gottfried Kellers Roman <i>Der grüne Heinrich</i>	82
7. Nervals Theater- und Kunstwelt. Die Inszenierung des ersten Eindrucks	97
8. Hawthornes Roman <i>The Marble Faun</i> . Die Erschließung der Stadt durch die Kunst	105
II – DIE VERZAUBERUNG DER STADT. DAS KÜNSTLERFEST UND DIE KUNSTSTADT	110
1. Das Hoffest in der urbanen Welt	110
2. Die Pariser Romantiker und ihr Kunstfest Das Hotel Pimodan 1845 Das Künstlerleben im Louvreviertel 1834-1836 Der Boheme-Komplex	112 113 116 118
3. Kellers grüner Heinrich in den zwei München	125
III – DIE ENTFESSELUNG FREMDER MÄCHTE. DER KÜNSTLER IM DUNKEL DER STADT	144
1. Die Verdunkelung der Stadt: Puschkins <i>Der eiserne Reiter</i>	146
2. Diabolische Symbole der Stadt: <i>Das Porträt</i> von Nikolai Gogol	154
3. Mythos Großstadt: Dostojewskis Übernahme der Motive von Gogol	177
4. Der Teufel als Erzähler von Paris	184
5. Die Begegnung mit dem Selbst: Das Zimmer und die Schatten	195
6. Die Stadt bei Nacht: Das Unsichtbare sichtbar machen. Gérard de Nerval und Nathaniel Hawthorne Gérard de Nervals Die Oktobernächte und Aurélia Nathaniel Hawthornes <i>The Marble Faun</i>	203 203 209

EXKURS	
Die Aufgabe des modernen Künstlers. Von den Wahrnehmungsformen zu den Darstellungsformen – John Ruskin und Charles Baudelaire	219
IV – DIE STADTFLUCHT	240
1. Die klassische Stadtflucht: Der Künstler auf der Suche nach Melancholie und Einsamkeit	240
2. Das Eldorado. Die Fluchtwelten von Théophile Gautier	248
3. George Sands Vorstellungen vom idealen Ort für den Künstler	256
4. Gérard de Nervals Flucht aus Paris	260
5. Die Flucht nach Rom. Nikolai Gogols Entwurf einer idealen Gegenstadt zu St. Petersburg	262
V – SCHLUSSWORT	275
Abbildungsverzeichnis	281
Bemerkungen	288
Bibliographie	289
RÉSUMÉ ET PRÉSENTATION DE LA THÈSE EN FRANÇAIS	298
1. Comment la représentation de la ville se modifie-t-elle au XIX <sup>e</sup> siècle ?	300
2. Qu'est-ce qui caractérise la position nouvelle de l'observateur dans l'image moderne de la ville?	301
3. Quelle est la portée de la figure de l'artiste dans la modification de l'image de la ville?	302
4. Comment la ville est-elle représentée dans le roman d'artiste ?	305
5. Comment devient-il possible de représenter une perception humaine de la ville ?	306
6. Quel rôle jouent l'art et la théorie de l'art pour l'image de la ville ?	308
7. La conquête poétique de la ville	308
8. Le changement du point de vue mis en scène par Gottfried Keller et Gérard de Nerval	314
9. L'enchantement de la ville	321
10. La désillusion et ses suites	325
11. Des déserts dans et hors la ville	326



## EINLEITUNG

Diese Untersuchung setzt sich zum Ziel, Darstellungsformen urbaner Lebensräume im Künstlerroman und in der Künstlererzählung in der Zeit zwischen 1780 und 1860 zu vergleichen und zu analysieren. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Zeit zwischen 1830 und 1860, in der Ansätze einer modernen Entwicklung des Stadtbildes des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts zur literarischen und poetischen Reife gelangen.

Es wird zu zeigen sein, dass die Entwicklung des literarischen Stadtbildes in einem hohen Maße von einer poetischen Eroberung des Stadtraumes abhängt: dies bedeutet, Darstellungsperspektiven, die Auswahl der Stadtmotive, Wahrnehmungsverhalten, stilistische Mittel, Vermittlerrollen (Betrachter und Erzähler) formen und entwickeln sich in der Weise, dass sich die Literatur eines Gegenstandes bemächtigen kann, der in seiner vielschichtigen und komplexen Zusammensetzung dem Menschen bis heute Schwierigkeiten eines umfassenden Begreifens bereitet. Sind in der Zwischenzeit andere Disziplinen und Forschungsmethoden entstanden (Geschichtswissenschaften, Soziologie, Stadtplanung, politische Wissenschaften), bleibt die Literatur die ursprünglichste Form, urbane Lebenswelt zu umfassen und darzustellen.

Diese Untersuchung will den Künstler-Anteil im literarischen Stadtbild in den Vordergrund stellen und aufzeigen, dass ein Erwachen künstlerischen Selbstbewusstseins in der Zeit des späten 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidend dazu beiträgt, dass neue literarische Darstellungsformen für die Abbildung der Stadt entstehen. Deswegen konzentriert sich die Auswahl besprochener Texte auf den Künstlerroman und die Künstlererzählung, oder solche epischen Texte, in denen eine dem Künstler nahe Figur eine tragende Rolle innerhalb der Handlung und des Erzählprozesses spielt. Es wird zu zeigen sein, dass die neuen Stadtbilder in einem engen Zusammenhang mit den veränderten Bedingungen stehen, unter denen der Künstler im 19. Jahrhundert seiner Tätigkeit nachgeht. Der neue Blick auf die Stadt des 19. Jahrhunderts hängt in entscheidendem Maße von der Vorstellungswelt des Betrachters ab, und je empfindsamer und aufnahmefreudiger dieser ist, als desto prägnanter und typischer wird die Darstellung des urbanen Umfeldes verstanden. Die Abbildung der Stadt beginnt sich dergestalt unlösbar mit einem bestimmten Typ von Betrachter zu verbinden. Diese spezielle

Beziehung Betrachter-Stadt wird zum entscheidenden Aspekt der Darstellung. Deshalb interessiert diese Untersuchung vor allem die gegenseitige Beeinflussung von Umwelt und Künstler-Betrachter, die zum entscheidenden Ausgangspunkt des modernen Stadtbildes im 19. Jahrhundert wird.

Weil der Künstlerroman in seiner Tradition mit dem Bildungsroman eng verwandt ist, liegt es ihm nicht fern, Übergänge von einer Lebenswelt in eine andere in epischer Ausführlichkeit darzustellen. Die Konfrontation des Individuums mit der neuen Umwelt steht seit Heines *Ardinghello* und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Mittelpunkt der Handlung von Künstler-, wie Bildungsroman. Gibt es bei Heine und Goethe noch keine Auseinandersetzung mit der urbanen Welt<sup>1</sup>, wählen die Bildungsromane des 19. Jahrhunderts häufig den Übergang vom Land in die Stadt als Grundlage der Konfrontation des Helden mit einer neuen Umgebung. Die durch die Tradition des Bildungsromans geprägte Künstlerfigur ist aus diesem Grunde von besonderem Interesse, da sie die urbane Welt nicht nur als etwas Neues und Unbekanntes sinnlich aufnimmt, sondern ihr auch als eine Lebens- und Schicksalsbestimmende Lebenswelt begegnet<sup>2</sup>. Die Künstlerfigur wird aus diesem Grund in das urbane Geschehen nicht nur visuell, sondern auch aktiv in seinen Handlungen verwickelt. Die individuelle Erfahrung der Stadt überträgt sich so auf die allgemeine literarische Vorstellung der städtischen Welt und weitet sich im Laufe des Jahrhunderts zu einem Begriff des Urbanen an sich aus.

Die untersuchten Werke stammen aus Ländern und Regionen französischer, deutscher, russischer und englischer Sprache. Die meisten Werke sind nicht Teil einer Nationalliteratur, wenn sich mittels dieses Begriffes überhaupt Werke zuordnen lassen. Gottfried Keller und Nikolai Gogol z. B. stammen nicht aus den Ländern, in denen sie den größten Teil ihres Pub-

---

<sup>1</sup> Hierauf verweist Hugo von Hofmannsthal: „Aber wer sich eines seiner [Goethes] Werke aufs neue aneignen, wer ‘Hermann und Dorothea’, den ‘Wilhelm Meister’, die ‘Wahlverwandschaften’ genießen will, muß sich mit schon gereinigten Sinnen dem Buch nähern. Er muß von sich, von der Atmosphäre seines Lebens draußen lassen. Er muß die Großstadt vergessen. Er muß zehn tausend Fächer seines augenblicklichen Fühlens, Denkens und Wollens durchschneiden. Er muß sich auf seinen «verklärten Leib» besinnen, ich meine: auf ein Ewiges, sein Rein-Menschliches, sein Unbedingtes.“ Hugo von Hofmannsthal: *Honoré de Balzac*. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Frankfurt/M.: Fischer 1959. S.333. [Aufsatz das erste mal 1908 veröffentlicht.]

<sup>2</sup> Der Begriff *Lebenswelt* stammt aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und wird in der Philosophie zunächst von Richard Avenarius und Ernst Mach verwendet, bevor dieser Begriff in dem Spätwerk von Edmund Husserl an Bedeutung gewinnt. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wird er von Jürgen Habermas in einen soziologischen Zusammenhang gebraucht. In der Philosophie bezeichnet *Lebenswelt* den Rückgang auf die reine, ursprüngliche Erfahrung der Welt vor der wissenschaftlichen oder philosophischen Erörterung. Die Unterscheidung von psychischem Innen (Ich, Seele) und physischem Außen (Welt, Natur) liegt dem Begriff *Lebenswelt* seit Avenarius und Mach zu Grunde. In dieser Untersuchung bezeichnet der Begriff – leicht abgewandelt in *urbane Lebenswelt* – die Erfahrung der Stadt, die zum Ausgangspunkt eines literarischen Bildes gemacht wird.

likums gewinnen, Deutschland b.z.w. Rußland, sondern aus der Schweiz und der Ukraine. Nathaniel Hawthorne stammt aus Massachusetts (U.S.A.), verbringt allerdings 7 Jahre seines Lebens in England und Italien. Gérard de Nerval erlebt entscheidende Momente seiner Entwicklung zum Autor im Ausland, in Deutschland und auf einer Reise durch den Nahen Osten. Die Abbildung der Städte führt dieses uneinheitliche Muster fort. Die Autoren bilden in den meisten der hier untersuchten Werke nicht ihre Heimatstadt ab. Die Überwindung regionaler und nationaler Grenzen hat für die Beschreibung der Stadt in den hier untersuchten Werken eine große Bedeutung. Dies führt dazu, dass Rom in einer literarischen Darstellung von einem amerikanischen Autor – Nathaniel Hawthorne mit seinem Roman *The Marble Faun* – wie von einem russischen Autor – Gogol mit seinem Werk *Rom* – vorliegen. Ebenfalls schildert ein französischer Autor – Gérard de Nerval mit seiner Reiseschilderung *Lorely* – deutsche Kleinstädte und ein Schweizer Autor – Gottfried Keller mit seinem Roman *Der grüne Heinrich* – eine bedeutende deutsche Residenzstadt. Einzig für E.T.A Hoffmann, Fjodor Dostojewski und Théophile Gautier stehen in dieser Untersuchung die interkulturellen Aspekte nicht im Vordergrund, da sie sich in ihren Heimatländern bewegen.

Eine komparatistische Methode ist wegen der vielen Grenzüberschreitungen unumgänglich. Eine vergleichende Herangehensweise ist auch hilfreich, Gemeinsamkeiten aufzuzeigen. Von Rom abgesehen, das 1846 von Jacob Burckhardt als das „ewige, unparteiische, unmoderne, tendenzlose, großartig abgetane Rom“<sup>3</sup> bezeichnet wird, unterliegen die in den Romanen abgebildeten Städte Paris, Berlin, München und St. Petersburg (sowie mit Einschränkung London) in der untersuchten Zeit ähnlichen historischen Veränderungen: Übergang von der Residenzstadt zur bürgerlichen Stadt, schnelle Entwicklung des Handwerks und des Handels (Technisierung und Industrialisierung), das Anwachsen der Stadt durch den Zuzug neuer Bevölkerungsteile vom Lande. Die aus diesen Veränderungen hervorgehenden gesellschaftlichen Bewegungen sind von großer Bedeutung für das literarische Stadtbild. Obwohl sich die Veränderung der Monarchie in der Zeit zwischen 1780 und 1860 in den hier abgebildeten Städten auf sehr unterschiedliche Weise vollzieht, gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten. Während Paris in dieser Zeit die Revolutionen von 1789, 1830 und 1848 und die einschneidenden Herrscherwechsel um 1800, um 1815 und 1851 erlebt, gehen die Veränderungen der Regierungsformen, und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Entwicklungen, in Berlin, in München und insbesondere in St. Petersburg sehr viel langsamer. Die unterschiedliche Geschwindigkeit und Intensität der historischen Veränderungen verhindert allerdings nicht urba-

---

<sup>3</sup> Jacob Burckhardt: *Briefe*. Hrsg.: Max Burckhardt. Band 3. Basel: Schwabe 1955. Seite 56.

nes Wachstum und städtische Erneuerung, die sich überall in Europa im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzt und im wesentlichen von der industriellen und gesellschaftlichen Entwicklung vorangetrieben wird.

Für diese Untersuchung ist das besondere Interesse des 19. Jahrhunderts für die urbanen Veränderungen entscheidend. Es wird zu zeigen sein, dass das *Neue* einen besonderen Stellenwert erlangt und in den ästhetischen Diskussionen an Gewicht gewinnt. Die Aufmerksamkeit für neue Stile und Geschmacksrichtungen verschränkt sich mit einer urbanen Lebensform, die immer auf der Jagd nach dem Unbekannten und Außergewöhnlichen ist. Das 'sich von der Gemeinschaft abheben wollen' wird zu einem kollektiven Streben des Stadtbewohners. In den Metropolen ist der Versuch, sich durch Auftreten und Kleidung abzusetzen, besonders häufig auszumachen. Dass dieser gemeinsame Versuch durch die Kollektivität der Handlung ins Groteske umschlägt und zu einem absurden urbanen Schauspiel wird, ist besonders deutlich in Gogols Erzählung *Der Nemskej-Prospekt* zu beobachten. In dieser Erzählung entschleierte er mit der selben ironischen Brechung wie in seinem Essay *Petersburger Skizzen* das groteske Verhalten der urbanen Petersburger Gesellschaft. Die gestiegene Aufmerksamkeit für die Mode führt auch in der Kunst zu einer Vorliebe für neue Strömungen. So hält das Wort 'modern' Einzug in den europäischen Sprachgebrauch und bezeichnet im 19. Jahrhundert immer häufiger dasjenige Geschehen und diejenigen Handlungen, die sich von den Gestrigen abheben. Der besondere Reiz des Neuen wird in der Kunst von John Ruskin in seinem Werk *Modern Painters* entdeckt. Seine Überzeugung, dass nur die Maler, die sich im Stil und der Arbeitsweise von der Tradition lösen, modern sind, ist typisch für die Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ruskin verdeutlicht in seiner Abhandlung die Sehnsucht einer Generation nach Veränderung, die in das Wort 'modern' gelegt wird. Einen weiteren wichtigen Bezugspunkt für die Kunsttheorie liefert Baudelaire 1860 in seinem Essay *Le peintre de la vie moderne*. Hier wird die Schnelligkeit und die Veränderlichkeit von urbaner Lebenswelt zu einer Grundvoraussetzung der aktuellen Kunst gemacht. Wie in dem Exkurs zu zeigen sein wird, leitet Baudelaire von dem Gegenstand der Betrachtung die Methode der Beschreibung ab. Die Flüchtigkeit der Erscheinungen in der Stadt, die Moden, die Vielzahl der Menschen und die Geschwindigkeit des Verkehrs stellt den Künstler vor eine besondere Aufgabe, die dieser nur durch die Berücksichtigung des menschlichen Wahrnehmungsverhaltens in die Kunst übertragen kann. Baudelaire erhebt die Wahrnehmung zu einem grundsätzlichen Bestandteil der Darstellung. Die Veränderlichkeit der Stadt wird so für Baudelaire zu einer Voraussetzung für eine die urbane Lebenswelt widerspiegelnde Ästhetik.

In dieser Untersuchung soll im Gegensatz zu anderen herausgestellt werden, dass die Genese einer poetischen Erfahrung der Stadt, so wie sie im 19. Jahrhundert in der europäischen Literatur entsteht, im besonderen Maße von der veränderten Auffassung des Künstlers abhängt. Der Künstler wird in dieser Zeit auf eine besondere ästhetische und menschliche Stufe gestellt. Die Methode dieser Untersuchung – den Künstler ins Zentrum des Interesses zu stellen und zu einem Dreh- und Angelpunkt des Erzählvorgangs zu machen – soll das neue Verständnis vom Künstler mit der Frage nach den neuen Wahrnehmungs- und Darstellungsprozessen in der Stadtliteratur verbinden. Die perspektivische Eroberung der urbanen Lebenswelt umschließt die Bildung eines Bewußtseins von seinem Betrachterstandort und die poetische Umsetzung dieser Bewußtwerdung. Deswegen wird die Stadtbeschreibung dort untersucht, wo sie im fiktionalen Zusammenhang steht und eine Künstlerentwicklung erzählt oder eine Handlung mit einer Künstlerfigur erzählt. Obwohl der Stadttext in der nicht-fiktionalen Literatur ebenso beheimatet ist, besteht hier das Interesse an der „erzählten Stadt“<sup>4</sup>. Von besonderem Interesse für unsere Untersuchung sind jene Ausschnitte der Weltliteratur, die durch die Beschreibung der Stadt zu einer Charakterisierung des Beobachters beitragen und sein Innenleben im Außenleben offenlegen helfen. Die Stadtbeschreibung, dies kein Paradox, ist durch das ‘Ausleihen’ der Perspektive in der Lage, den Beobachter zu identifizieren und seine Gefühle und Gedanken literarisch zugänglich zu machen. Das bedeutet, dass die Beschreibung der Stadt in vorliegender Arbeit dann untersucht wird, wenn sie in den Erzählsammenhang eingegliedert und nicht von diesem losgelöst als objektive Erfahrung eines unbeteiligten und auf sich beruhenden Erzählers geäußert wird.

Viele der ästhetischen Theorien des 19. Jahrhunderts zeichnen sich dadurch aus, der Perspektive eine besondere Bedeutung zu verleihen und das Verstehen und das Interpretieren von äußerer Wirklichkeit grundsätzlich von den allgemeinen Vorstellung zu lösen. Das einzelne Individuum wird für die Perzeption und die Entstehung des Kunstwerkes verstärkt berücksichtigt. Der individuelle Blick gehört zu den grundsätzlichen Errungenschaften der Moderne. Das Wissen um die Möglichkeit, jede Betrachtung von Wirklichkeit in eine Vielzahl unterschiedlichen Verstehens aufspalten zu können, setzt eine ästhetische Bewegung in Gang, die eine besondere Auswirkung auf alle Bereiche der modernen Kunst hat. Von Ruskin und Baudelaire angefangen, beschäftigen sich viele ästhetische Analysen nicht mit Erfahrungen ei-

---

<sup>4</sup> Begriff von Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser Verlag 1969. Klotz sieht die Bedeutung der Stadt für die Handlung in vielen Stadtromanen als so beherrschend an, dass er hier von der Stadt als einer handelnden Figur spricht.

ner Mehrheit, sondern mit Wahrnehmungen des Einzelnen. Der Exkurs zu den beiden theoretischen Werken *Modern Painters* und *Le peintre de la vie moderne* soll stellvertretend für das allgemeine Interesse an der Darstellung von individuellen Wahrnehmungsverhalten im 19. Jahrhundert stehen. Da sich an vielen Stellen die Aufgaben des Künstlers, die Ruskin und Baudelaire formulieren, in den hier untersuchten Werken auf die Protagonisten übertragen lassen, ist der Exkurs für die Argumentation vorliegender Arbeit von großer Bedeutung. Mehrere der Helden befinden sich in einem visuellen Spannungsverhältnis zwischen urbaner Außenwelt und innerer empfundener Realität, das zur Einschränkung des Betrachterwinkels führt.

E.T.A. Hoffmann z. B. macht in seinem Werk *Des Veters Eckfenster* die Sehfähigkeit des Dichters in der Betrachtung des Gendarmenmarktes von Berlin zur alleinigen Quelle des Stadtbildes. Die ästhetischen Grenzen zwischen Wahrnehmungswelt und Vorstellungswelt verschwimmen für das individuelle Blickfeld des Dichters, der zurückgezogen und einsam in seiner Dachstube wohnt. Die eigene imaginierte Welt legt sich über das äußere Bild der Stadt und verschränkt objektive und subjektive Stadtbetrachtung miteinander. Auf diese Weise lässt sich das Interesse an einem bestimmten Beobachtertyp ausmachen, das Hoffmann und andere Schriftsteller in ihrem Werk äußern.

Das Interesse an der Beobachterrolle entsteht bereits mit Mercier und seinem ‘observateur’ am Ende des 18. Jahrhunderts. Es lässt sich ein Verfahren ausmachen, das darin besteht, in der Betrachtung der Stadt von einem gewissen Beobachterstandpunkt auszugehen, der definiert wird und in seinem Gesichtskreis nur einen bestimmten Teilaspekt der Stadt erkennbar werden lässt. So wird durch die Schaffung einer Perspektive der Versuch unternommen, das komplexe und verwirrende Gebilde Stadt in der erzählerischen Konstruktion des literarischen Textes abbildbar zu machen.

Für den die Stadt beschreibenden Text bedeutet dies, dass in diesen eingebundene Überlegungen einsetzen, die versuchen, sich über die Bedingungen der schriftlichen Wiedergabe der Stadt klar zu werden. Diese künstlerischen Überlegungen führen schnell zu einer Erweiterung der Möglichkeiten poetischer Abbildung. Es sollen in vorliegender Untersuchung Stadtbeschreibungen in Erzählungen und Romanen analysiert werden, die sich dieser Fragestellung öffnen und neue poetische Abbildmethoden entwickeln. Unsere Untersuchungsmethode zielt insbesondere auf das Stadtbild, das in den Erzählzusammenhang verwoben wird und die Distanz zwischen dem erzählenden Betrachter und den handelnden Betrachtern aufhebt. Für einen klassischen Erzählzusammenhang ist typisch, dass die Umgebung vor Auftritt der handelnden Figuren von einem unbeteiligten Erzähler räumlich und topographisch dargelegt wird.

Die Ich-Perspektive ermöglicht die Aufhebung einer Unterscheidung in objektiven und subjektiven Erzählszusammenhang. Sie ist für die Ausweitung der Abbildverfahren des Stadtbildes im 19. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung. Erst so kann eine Rückwirkung der Bilder auf die Handlung und die Charaktere entstehen, da sich deren Blickwinkel mit denen des allgemeinen Stadtbildes verschränkt. Besonders deutlich wird die Zusammenführung der unterschiedlichen Perspektiven in den Anfangskapiteln von Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich*. Keller führt vor, wie das Stadtbild aus der klassischen Erzählsituation im Laufe des Romans in das Stadtbild aus der Ich-Perspektive hinübergleitet. Dadurch bildet sich eine neue Instanz, die von derjenigen der übergeordneten, allwissenden Erzählinstanz unabhängig ist und München als einen 'nach innen gespiegelten Raum' sichtbar werden lässt.

Im 19. Jahrhundert entstehen mit diesen Abbildmethoden Romane und Erzählungen, die ohne die Stadtbilder einen Teil ihrer Handlung verlieren würden. Ohne die Darlegung des Stadtraumes in engem Bezug auf eine der Hauptfiguren, würde ein wesentlicher Teil der Charakterisierung der Protagonisten fehlen, wie das Werk von Gogol besonders deutlich macht. In vielen Werken würden die Figuren in ihrem Wesen und in ihren individuellen Zügen undeutlich oder in ihren Handlungen unverständlich bleiben, böte sich nicht die Gelegenheit über die Beschreibung ihrer Umgebung, ihrer Mitmenschen und des Eindrucks, den die Umwelt auf sie hat, einen tieferen Einblick in ihr Inneres zu erhalten. Die genaue Beschreibung der Verwurzelung der Protagonisten mit ihrer Umgebung, die Herleitung ihres Verhaltens aus den Verhaltensmustern ihrer Mitmenschen, dieses anthropologische Interesse in der Literatur, das bereits früh im 19. Jahrhundert entsteht und im Naturalismus seinen Höhepunkt findet, gibt der Beschreibung der Umwelt ein besonderes Gewicht. Die Darstellungsformen der Stadt entwickeln sich entlang dieser engen Beziehung zu den handelnden Figuren der Werke. Die Verbindung ist in der Erzählform, in der Auswahl der Bilder, in der Darstellungsart eine entscheidende Stütze für die Entstehung urbaner Landschaften. So ist die Erweiterung des Stadtbildes im fiktionalen Text nur dann verständlich, wenn eine Figur als Vermittlerperson und als Bezugspunkt der Wahrnehmung auftritt. Die Charaktere nehmen in den untersuchten Werken Teil an der Wiedergabe ihrer Umgebung und gestalten die Vermittlung der urbanen Welt.

Stadtbilder werden im 19. Jahrhundert häufig von einer Diskussion begleitet, die die Verständlichkeit und die Übertragbarkeit von Gesehenem in ein unabänderliches Medium in Frage stellt. Die poetischen Bilder der Stadt werden am deutlichsten von diesen Fragen begleitet. Die Repräsentation der Stadt wird in der Literatur immer wieder auf ihre eigene Wirklichkeit hin überprüft. Das Streben nach einer neuen Form des Realismus, das sich Mitte der 40er Jah-

re des 19. Jahrhunderts in Frankreich in einer theoretischen Diskussion entwickelt und schnell auf Europa übergreift, stellt die ästhetischen Bedingungen der Stadtabbildung in Zweifel. Nerval, Champfleury u.a. suchen nach Wegen, den Verlust der Wirklichkeit im Kunstwerk durch die Schaffung einer 'Überwirklichkeit' zu kompensieren. Das von dem Künstler Gesehene ist Realität genug, um es durch eigene Wiedergabe im Kunstwerk zu einer neuen Wirklichkeit werden zu lassen. Das Werk von Nerval ist durch diese Stärkung des eigenen künstlerischen Blickes und Selbstbewusstseins geprägt. Nerval gibt auf seinen Wanderungen durch Paris vor, der Realität durch sein eigenes Sehen und Erzählen näher zu kommen, als ein Beobachter, der sich einem allgemeinen und objektiven Blick unterordnet. Für den Beobachter der *Oktobernächte* setzt sich Paris zu einem Bild der eigenen Wahrnehmung zusammen, das durch das Offenlegen seiner Subjektivität an Präzision gewinnt. Denn Schriftsteller wie Gogol, Nerval und Champfleury sind davon überzeugt, dass die Repräsentation der Wirklichkeit ohne die Bezugnahme auf einen bestimmten Menschen unmöglich ist. Die Wiedergabe der Stadtwirklichkeit hängt deswegen in ihrem Werk in hohem Maße von der Integration der individuellen Perspektive in das Stadtbild ab. Die Darstellung urbaner Lebenswelt fordert ein poetisches Verfahren, das im Text nicht nur auf die Einschränkung auf die Perspektive eines Einzelnen hinweist, sondern auch als Stil, als Erzählverfahren und als Bewusstsein erkennbar wird. Ziel vorliegender Untersuchung ist das Herausstellen solcher Verbindungen der Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, die das Individuum mit seiner Perzeption der Umwelt mit in die Stadtbilder der Literatur einbinden.

Der Künstlerroman ist für die Analyse der Verbindung von Wahrnehmungs- und Darstellungsformen am besten geeignet. Er gibt den Darstellungsformen der Stadt besonders breiten Raum, weil er die Figur des Malers, aber auch des Dichters oder des Musikers, an die Schnittstelle zwischen Perzeption und Gestaltung von Bildern oder artistischen Entsprechungen setzt. Die hier untersuchten Künstlerromane und Erzählungen enthalten ästhetische Überlegungen zu den Fragen der Repräsentation der Stadt, da sie den künstlerisch tätigen Menschen in seinem Schaffen verfolgen und die Wirkung der Umwelt auf das Individuum als wesentliches Thema haben. Der Bildungsroman hat Ende des 18. Jahrhunderts ein literarisches Modell geschaffen, das die Darstellung der „Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit“<sup>5</sup> zur Hauptaufgabe des literarischen Werkes macht. Vorliegende Untersuchung

---

<sup>5</sup> Georg Lukács: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1964. S. 397. „Hegel faßt das Wesen des Romans ebenfalls als die Geschichte einer Erziehung: 'Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehr-



macht am Ende des dritten Kapitels den Exkurs, um den Anspruch an den Künstler dieser Zeit darzulegen, und um eine Charakterisierung seiner Fähigkeiten und Funktionen zu erhalten. Das sich bildende Verständnis vom Maler drückt sich verstärkt in der zum ersten mal auftretenden Erkenntnis aus, dass seine Aufgaben und Fähigkeiten einem geschichtlichen Wandel unterliegen. Das im Zusammenhang mit der Kunst häufig gebrauchte Wort „modern“ drückt diese Sensibilisierung für die Entwicklung eines Menschentypes aus, der mit dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden ist. In John Ruskins und Charles Baudelaires Abhandlungen werden die für diese Zeit typischen Ansprüche an den Maler formuliert, und sind damit ein wichtiger Ausgangspunkt für die Untersuchung der literarischen Darstellung der Stadt. Beide Autoren verbinden die Fragen der Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Umwelt und das Entstehen eines modernen Blickwinkels.

Das Erleben der Stadt ist eine neue poetische Qualität für die literarische Stadtbeschreibung. Die Erzählperspektive entwickelt sich mehr und mehr zu einem auf ein Individuum eingeschränkten Blickfeld, das die Auseinandersetzung mit der Stadt in der Erfahrung einer einzelnen Person zu bündeln versteht. Die Konstruktion der Perspektive ist nicht selten ein kompliziertes Unterfangen, das den Text in verschiedenen Ebenen lesbar macht und das Abbild der Stadt über dargestellte Objekte hinaus zu einem ausgeweiteten, manchmal verschlüsselten Referenzsystem macht, in dem ein oder mehrere Charaktere einbezogen werden. Was Riha die „poetische Integration des Großstadtstoffes“<sup>6</sup> nennt, bedeutet nichts anderes, als die Einbindung der Stadtbeschreibung in traditioneller Form in ein künstliches Geflecht der Beziehungen, das die Stadt in einer poetischen Umwandlung zu einem Ort macht, der nicht von der selben Beständigkeit und Gegenwärtigkeit ist, wie es das traditionelle Stadtbild in der Form des *tableau* oder der *physiologie* noch vorgibt. Im 19. Jahrhundert findet ein entscheidender Wandel statt, der die Stadt nicht nur zu einem Raum des Betrachtens, sondern auch zu einem Raum des Erlebens macht. Die vom Individuum abhängige Betrachtung der Stadt wird umso wichtiger, je mehr der Raum der Stadt sich einer einheitlichen Erklärung und Interpretation verschließt. Das schnelle Anwachsen der Städte in Europa im 19. Jahrhundert bringt ein Gefühl der Entfremdung mit sich, das besonders durch die architektonische Veränderung hervorgerufen wird. Das Gefühl, die Geschichte der Stadt zu verlieren, indem die Bezugs-

---

jahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen in die bestehende Wirklichkeit und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.“

<sup>6</sup> Vgl. Karl Riha: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“*. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg: Gehlen 1970. S. 30.

punkte für die persönliche Erinnerung verschwinden, ist typisch für den Text, der sich von einer traditionellen Stadtbeschreibung unterscheidet. Das Ich eines Briefes, einer Tagebucheintragung, dessen Form auch den Reiseführer bestimmt, ist nicht fiktiv, sondern gehört immer zu einer Instanz der Authentizität, die sich gegen die Manipulation und die Verknüpfung des fiktiven Erzählzusammenhangs wehrt. Mit der Figur des Künstlers tritt eine neue Instanz auf, die sich den wandelbaren und flüchtigen Erfahrungen der Welt aussetzt und in der Konfrontation mit der Stadt seine persönliche Identität verliert.

Die Vermittlung urbaner Gegenwart gilt seit jeher als große Herausforderung für die Literatur. Der Vielfalt an Ansichten einer Stadt und dem Reichtum des in ihr versammelten Lebens steht heute eine ebenso große Auswahl an Ausdrucksformen und poetischen Übermittlungsmöglichkeiten gegenüber. Der Versuch, eine einheitliche Form in der Menge der Stadtdarstellung zu finden, oder gar der einen Darstellungsvariante einen begründeten Vorzug vor einer anderen zu geben, bleibt auch heute noch zum Scheitern verurteilt. Eine einheitliche urbane Sprache hat sich, trotz der Bemühungen, Regeln aufzustellen, in den letzten Jahrhunderten weder in der Literatur, noch in anderen Medien entwickeln können. Die Darstellung der Stadt hängt nach wie vor von der Disparität der Eindrücke ab, die sie jedem Menschen vermittelt. Das Abbild der Stadt zwingt deshalb jeden Gestalter von neuem zu grundlegenden Entscheidungen über die Auswahl und die Anordnung seiner Motive, zu der Wahl der Darstellungsmittel seines Werkes und zu der Festlegung des ästhetischen Betrachterwinkels. Die Verkleinerung des Menschen vor dem anwachsenden und gewaltigen Treiben der Städte ist ein häufig anzutreffender Ausgangspunkt für die Stadtbeschreibung im 19. Jahrhundert. Der Stadtbetrachter – in den traditionellen Stadtbeschreibungen ist er gleichzeitig auch der Erzähler – spielt die Rolle eines eingeschüchterten, bedrohten und verwunderten Passanten, der aus der unerfahrenen Perspektive die Geschehnisse der Stadt in einer direkten und ungefilterten Weise wahrnimmt. Unvorbereitet auf die gewaltigen, zahllosen und unbekannten Ereignisse, verewigen sich die Berichte dieser Betrachter als bedrohende und einprägsame Bilder der Großstädte.

Das Großstädtische kann aber nicht mit dem Begriff ‘modern’ gleichgesetzt werden. Diese Untersuchung soll zeigen, dass das Thema Großstadt sich nur langsam im 19. Jahrhundert entwickelt und erst in der zweiten Hälfte die Formen annimmt, die es später in der Literaturwissenschaft zu der Einordnung in einer eigenen Gattung Großstadtroman geführt hat. Die Behauptung von Scherpe, „Großstadt und Moderne [...] werden in eins gesetzt“<sup>7</sup>, führt im

---

<sup>7</sup> Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmo-*

Zusammenhang vorliegender Untersuchung zu Missverständnissen und ist wenig hilfreich. Mit der Analyse des Stadtbildes im Künstlerroman soll gezeigt werden, dass nicht nur der historische Prozess der Vergrößerung der Stadt – der nach allgemeiner historischer Auffassung die räumliche Ausdehnung, die Industrialisierung breiter Stadtteile und dem Einzug der Technik in der urbanen Welt umfaßt – wesentlichen Anteil an der Entwicklung neuer Darstellungsformen in der Literatur hat, sondern auch die Kleinstadt, die keine Züge des Großstädtischen trägt. Wie das Beispiel Nerval zeigt, sind auch die Kleinstadt oder Teile von Paris – wie z. B. die Außenbezirke, die keine Entwicklung zu einer modernen Großstadt zeigen, – von großem Interesse für die Entwicklung des ‘modernen’ Stadtbildes. Die Entwicklung der Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Naturalismus, hat dazu beigetragen, ein Bild der modernen Stadt zu zeichnen, das von anderen Aspekten der Stadtwirklichkeit ablenkt. In den hier untersuchten Werken kommt das Interesse an dem jenseitigen Leben in den Städten zum Ausdruck, das sich vollkommen unabhängig von der Größe oder der technischen Entwicklungsstufe zeigt. Die Stadt Rom stellt sich nicht durch ihre schnelle Entwicklung heraus, hält aber für die Literatur wertvolle Aspekte bereit. Deswegen stellt diese Untersuchung heraus, dass sich das ‘Moderne’ in der Literatur vielmehr mit dem Unerklärlichen und den dunklen Aspekten der Stadt zusammenhängt, die sich in der Literatur einen Weg des sichtbar-Werdens suchen. Die Stadt erweckt vor ihrem eigentlichen Aufstieg zur Großstadt bereits genügend Interesse, so dass die Kunst in der Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand wachsen und sich neu formen kann<sup>8</sup>.

Der Vergleich der Abbildung unterschiedlicher Städte soll zeigen, dass die historische Veränderung der Stadt Einfluss auf die Darstellung des jeweiligen Stadtbildes nimmt. Auch hierfür ist eine breit angelegte und in ihrer Art komparatistische Untersuchungsmethode sehr sinnvoll. Denn die der Stadt wesenhafte Veränderung und Bewegung – im täglichen Geschehen, wie auch aus historischer Sicht – ist einer der Hauptberührungspunkte zwischen der Literatur und der Stadt in der hier behandelten Zeit. Wie in dieser Untersuchung gezeigt werden soll, gilt Baudelaires in seinem Gedicht *Le Cygne* geäußerte Wehmut über den Veränderungsprozess von Paris – „Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel)“<sup>9</sup> – bereits lange vor ihm<sup>10</sup>. Die Stadt fordert die Literatur dazu her-

---

derne. Hamburg: Rowohlt 1988. S. 8.

<sup>8</sup> Siehe hierzu auch die These von Max Milner: „L’ambition de faire voir l’invisible [...] contribue [...] à cette exploration des limites de l’humain en quoi consiste une bonne part de l’art moderne.“ Max Milner: *La Fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*. Paris: PUF 1982. S. 162.

<sup>9</sup> Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*. In: *Œuvres complètes*. Band 1. Paris: Gallimard 1975. S. 85.

aus, dem Zerfall der äußeren Welt in ihrer poetischen Darstellungsform zu entsprechen. Was Lukács für den Roman im allgemeinen feststellt, gilt für den Roman, der die Stadt abbildet, im Besonderen: „die Problematik der Romanform ist hier das Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist.“<sup>11</sup> Die Stadtwelt entspricht im Kleinen einer größeren, noch schwerer zu fassenden Welt. Die Auseinandersetzung mit der auseinanderfallenden Welt stellt eine Faszination für den Künstler dar. Hierzu müssen sie nicht immer in die größten Metropolen Europas reisen. Bereits in der Kleinstadt begegnen sie einer auseinanderfallenden Welt, der sie erstaunt gegenüberstehen. Das frühe Entstehen einer Aufmerksamkeit für gesellschaftliche Veränderung macht sich bereits in der Kleinstadt bemerkbar, weit abseits der Metropolen. Dieser Meinung ist auch Marianne Thalmann: „Noch vor Baudelaire und Quincy entwerfen die deutschen Romantiker den Märchenteppich der Stadt, die von der unmittelbaren Gegenwärtigkeit dieser Menschen, die in den redlichen Stuben ihrer Väter nicht mehr zu Hause sind, gespeist wird.“<sup>12</sup> Die Sehnsucht nach Ferne und Entdeckung wird nicht von Beginn an in der weiten Welt gestillt, sondern kann auch in der Nachbarstadt befriedigt werden, die sich in Größe und Entwicklung nicht abheben muss.

Die Entfremdung wird zum Leitmotiv einer ganzen Generation. Die Suche nach der angemessenen Darstellungsform für die Monströsität der Welt lässt insbesondere einen Blickwinkel wichtig werden, der die Vereinzelung, die Marginalisierung und die Entfremdung der Betrachterfigur zeigt. Die Gegenüberstellung von Welt und Mensch wird erst darstellbar, indem sich Gegenstand und Text einander entsprechen. So geht die Literatur auf die Suche nach einer Erzählerstimme, die ihren Antagonismus und ihren Widerstand gegenüber der urbanen Welt zum Ausdruck bringen kann. Denn erst in der Entfernung und Entfremdung von der Stadt, besteht die Möglichkeit einer poetischen Annäherung. Dieses Erkenntnis fasst Benjamin in einer knappen Formel zusammen: „Diese Dichtung ist keine Heimatkunst, vielmehr ist der Blick des Allegorikers, der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten.“<sup>13</sup> Für ihn ist die Kunst Baudelaire's, die angemessene Form, der Entfremdung des Stadtbewohners einen poetischen Ausdruck zu verleihen.

Der Aufbau vorliegender Untersuchung berücksichtigt die verschiedenen Aspekte, die für

---

<sup>10</sup> Siehe hierzu auch die allgemeine Herangehensweise an das Thema der Stadtdarstellung von Marianne Thalmann: *Romantiker entdecken die Stadt*. München: Nymphenburg 1965.

<sup>11</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. o.O: 1920 [Nachdruck Hamburg: Luchterhand 1963.] S. 12.

<sup>12</sup> Marianne Thalmann: *Romantiker entdecken die Stadt*. S. 25.

<sup>13</sup> Walter Benjamin: „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts.“ In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Band 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 54.

die Analyse der Darstellungsformen urbaner Lebenswelt im Künstlerroman und –erzählung von Bedeutung sind. Das erste Kapitel dieser Untersuchung setzt sich mit der Marginalisierung des Blicks auseinander, die besonders in der Erzählsituation der Ankunft in einer dem Betrachtenden unbekannten Stadt erkennbar wird. Das zweite Kapitel untersucht die Darstellung der Lebensverhältnisse des Künstlers und die verschiedenen Formen der urbanen Künstlerpräsenz in Paris und München. Das dritte Kapitel betrachtet die unter dem Aspekt der Entfremdung und der Marginalisierung hervorgerufene Verdunkelung der Stadt, und im vierten Kapitel wird die durch die Entfremdung hervorgerufene Stadtflucht analysiert. Als Analogie zur Flucht aus der Stadt ist die Idealisierung der Stadt von Interesse, die sich insbesondere in der Abbildung Roms als Gegenmodell zur modernen urbanen Welt untersuchen lässt. Dass die Darstellungsformen mit der Art und Weise der Wahrnehmung eng in der vorliegenden Auswahl der untersuchten Werke verbunden sind, begründet den Wechsel zwischen der Analyse des Lebens des Künstlers im urbanen Umfeld und der Untersuchung der Darstellungs- und Erzählformen. Denn die Stadt macht wie kein anderes Sujet deutlich, dass bei ihrer Darstellung eine zweifache Brechung notwendig wird: Der Text zeigt den Reflex einer Wahrnehmung, die bereits der Widerschein einer Erinnerung oder eines Eindrucks ist. Diese doppelte Spiegelung ist für die Stadtdarstellung typisch und wird in den untersuchten Werken als menschliche Verhaltensmuster sichtbar und ins literarische Verfahren übersetzt und herausgestellt.

Bereits im 18. Jahrhundert entsteht die Vorstellung, dass die erzählte Abbildung der Stadt in der Literatur in einer besonderen Weise das Verhältnis des Betrachters zu seinem Gegenstand der Betrachtung berücksichtigen muss. So entstehen gegen Ende des Jahrhunderts Darstellungen von Paris, die mit der Berücksichtigung auf die Situation der Wahrnehmung das Bild der Stadt beschreiben. Dabei bekommt das Bild der Stadt immer deutlicher den Charakter einer Abbildung einer menschlichen Wahrnehmung zugeschrieben. Typisches Beispiel ist die Anfangsbeschreibung von Paris in den *Confessions* von Rousseau. Das Werk, das zwischen Authentizität und Fiktion, zwischen objektiver und subjektiver Wirklichkeit wechselt und die eigene Person und ihre Erlebnisse im Rahmen des literarischen Berichtes inszeniert, ermöglicht auch die ausführliche Darlegung der Situation, in der die Stadt von dem Ich-Erzähler betrachtet wird. Dabei steht für den Erzähler nicht die unmittelbare Darstellung der Stadt im Vordergrund, sondern die Wiedergabe eines Bildes, das im Betrachter seinen Eindruck hinterlassen hat. Dieser Eindruck auf den Helden der Autobiographie entfaltet seine Wirkung insbesondere dadurch, dass er zum erstenmal durch das Stadttor von Paris tritt. Der „erste

Eindruck“, der das Stadttor in der Literatur immer wieder zu einem besonderen literarischen Ort der Begegnung von Betrachter und Stadt macht, hat eine besondere Stellung für das Begreifen des Prozesses der poetischen Eroberung des Stadtraumes. Rousseau weist auf die Besonderheit hin: der erste Eindruck lässt sich von den vielen nachfolgenden Eindrücken der Stadt Paris nicht mehr auslöschen.

Rousseaus Zeitgenosse Sébastien Mercier macht in seinem Werk *Tableau de Paris* ebenfalls auf die Besonderheit der Betrachtungs- und der Beschreibungssituation für die Literatur aufmerksam. Das doppelte Spiegelverfahren und der Versuch der Literatur, sich den Stadtraum auf poetischen Wegen zu erobern, sind Grundüberlegungen seines ‘observateur’. Die literarische Wiedergabe des ‘tableau’ (Bildes) von Paris, wird auch von Merciers Betrachter als die Wiedergabe eines persönlichen Eindrucks verstanden. Die Überzeugung des ‘observateur’ ist allerdings sehr groß, dass hier, außerhalb des fiktionalen Zusammenhanges der bloßen Beschreibung von Außenwelt ohne die Integration von handelnden Figuren, ihm die Möglichkeit einer objektiven Wiedergabe viel eher gegeben ist. Seine reflektierenden Passagen über die Methode der Beschreibung der Stadt verrät allerdings seine eigene wesentliche persönliche Implikation in den Betrachtungs- und Beschreibungsvorgang. Der ‘observateur’ von Mercier muss in einzelnen Szenen gestehen, trotz aller Vorgaben objektiver Stadtbetrachter zu sein – woraus die Anonymität der Betrachtersituation, die Unpersönlichkeit des Betrachtungsvorganges, das fehlende Involviertsein des Betrachters, die Distanz zwischen Betrachter und Gegenstand der Betrachtung folgen – von dem umfangreichen und lebhaften Geschehen der urbanen Umwelt affiziert zu werden. In diesen Momenten brechen die Zugeständnisse des ‘observateurs’ hervor, die deutlich machen, dass es sich bei ihm um den Versuch handelt, subjektive Eindrücke durch die nüchterne und rationale Erzählsituation zu objektivieren. Dass die Stadt sich der objektiven Darstellung widersetzt, wird bei Mercier bereits deutlich, und so treten bei ihm erste Schritte auf, den künstlerischen Prozess einer bewussten oder unbewussten Verarbeitung der Eindrücke zu poetischen, bildnerischen, musikalischen Werken, erkennbar werden zu lassen. Hinweis für den poetisch veränderten Gehalt der Parisdarstellung sind der Vergleich der eigenen Rolle mit dem Maler und die Darlegung der Arbeitssituation der Schriftsteller, die nicht ohne die Entfernung vom Gegenstand der Betrachtung die gesehene Welt beschreiben können, laut Mercier. Zwar will Mercier den Weg von der Straße zu der Schreibstube so kurz wie möglich halten, um für die Vorstellungswelt keinen breiten Raum entstehen zu lassen, der Beschreibungsvorgang ist allerdings auch in Merciers Augen wesentlich von der Erinnerung an das Gesehene abhängig. Die Macht der Schriftsteller, die durch Unterscheidung von Darge-

stelltem und Vorbild und die künstlerische Autonomie der Darstellung entsteht, wird nach Merciers Ansicht allerdings noch am besten dazu genutzt, um moralische Fragen zu stellen und Mißstände in der Gesellschaft aufzuzeigen.

Die literarische Darstellung der Stadt hat sich den grundlegenden Fragen künstlerischer Schöpfung seit dem Werk *Tableau de Paris* von Sébastien Mercier geöffnet und begonnen, die Suche nach den gestalterischen Antworten im Text reflektierend zu diskutieren. Seit Mercier hat die erzählende Stimme sich die Möglichkeit geschaffen, selbst als Betrachter der Stadt aufzutreten und sein Seh-, sein Urteils- und sein Darstellungsvermögen selbstkritisch zu beleuchten. Mit Mercier hat die Darstellung urbaner Wirklichkeit den Betrachter und den Vermittler der Bilder in den Mittelpunkt gerückt und ihm eine deutlich vernehmbare Stimme verliehen. Dadurch hat die Personifizierung der Stadtdarstellung ihren Anfang gefunden und die Wahrnehmungssituation an Bedeutung gewonnen. Der Zeitpunkt und der Vorgang der Wahrnehmung urbaner Umwelt wird zu einem entscheidenden Aspekt der literarischen Darstellung der Stadt. Das literarische Stadtbild ist ohne die ausführliche Beleuchtung und Präsentation der Vermittlerinstanz seit Merciers Werk nicht mehr vollständig.

Baudelaires Abhandlung *Le peintre de la vie moderne* stellt wie bisher kein anderer Text den für das 19. Jahrhundert gültigen ästhetischen Zusammenhang zwischen dem Künstler und der Stadt her. Baudelaire beantwortet die Frage nach dem Zusammenhang von Künstler, Darstellungsformen und Darstellungsobjekt Stadt mit dem einfachen Hinweis, dass der Künstler der Stadt so gegenüber treten müsse, dass er die Suche nach der Darstellungsform in die urbane Wiedergabe mitaufnimmt. Baudelaire fasst auf diese Weise einen ästhetischen Sachverhalt zusammen, der sich schon in vielen Werken der Literatur seit längerem andeutet aber noch nicht offen beschrieben worden ist: Die Darstellung der Stadt erfordert nicht nur die Beleuchtung ihres Gegenstandes, sondern auch die Hervorhebung des Vorgangs der Wahrnehmung und die Übersetzung der Wahrnehmung in die Kunst. Die Suche nach der eigenen Darstellungsform ist seitdem zu einem festen Bestandteil jeder Stadtdarstellung geworden. In der Zeit zwischen Baudelaires Essay *Le peintre de la vie moderne* und Merciers *Tableau de Paris* liegen die in dieser Untersuchung betrachteten Werke. Es ist das Ziel dieser Untersuchung, die Rolle des Künstlers als ein wesentliches Moment moderner Stadtdarstellung schon in der Zeit vor Baudelaires Überlegungen aufzuzeigen. Den Anfangspunkt dieser vergleichenden Untersuchung bildet E.T.A. Hoffmann, der in seiner Erzählung *Des Veters Eckfenster* die Widersprüchlichkeit der urbanen Erscheinungswelt zum Ausgangspunkt der Entstehung neuer Wirklichkeitswiedergabe macht.

Gogol beginnt seine Erzählung *Der Newskij-Prospekt* mit einer ausführlichen Beschreibung des Petersburger Prachtboulevards zur Tageszeit. Er lässt die verschiedenen Bevölkerungsgruppen des städtischen Mikrokosmos über den Boulevard ziehen und teilt jeder eine bestimmte Uhrzeit für ihr Auftreten zu. Das hier die Physiologien, so wie Balzac sie konzipiert hat, nur nachgeahmt werden, wird in dem ironischen Unterton des Erzählers und der sich anschließenden Handlung deutlich. Denn die sich so offensichtlich präsentierende Wirklichkeit und die vermeintliche gemeinschaftliche Benutzung des Boulevards gehört nicht zu dem ästhetischen Gesamtprogramm der Petersburger Erzählungen, die von der Desintegration der Figuren lebt. Die Isolation des Stadtbewohners wird in der Anfangsbeschreibung zwar durch das allgemeine Streben Aufzufallen angedeutet, aber erst die beiden Binnenhandlungen und die abschließende Rahmenhandlung machen den gesamten Isolationsprozeß innerhalb der städtischen Gesellschaft deutlich erkennbar. Gogols Errungenschaft ist es, diesen Isolationsprozeß in ästhetische Kategorien zu übersetzen, das heißt in erster Linie durch die Erzählperspektive erkennbar werden zu lassen. Das Herauslösen des Individuums aus der Gemeinschaft der Stadtbewohner wird im 19. Jahrhundert wiederholt zur Bedingung für die Erzählbarkeit der Stadt, da sich aus der Perspektive des Einzelnen, die Stadt zu einem literarischen Raum formen kann.

Die erzählte Stadt ist nicht nur Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft, sondern auch einer umfassenden Forschung mit historischem Interesse. Die Arbeit von Alain Corbin *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe – XIXe siècles*<sup>14</sup> untersucht die Entwicklung der Stadt in ihren hygienischen Aspekten. Allein von der Bedeutung und der Entwicklung des Geruchs für die Gesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert, der insbesondere in den Städten immer ausführlicher wahrgenommen wird, lassen sich wichtige Aspekte für die Wahrnehmung des urbanen Raumes für unsere Fragestellung ableiten. Corbin macht mit seiner Untersuchung auf wichtige Aspekte des urbanen Lebens aufmerksam, die er auch – in geringem Umfang – in ihren ästhetischen Auswirkungen untersucht. Als Quellen zieht er literarische Texte heran: Neben Sébastien Mercier werden Charles Baudelaire, Émile Zola und Joris-Karl Huysmans (und andere) zitiert. Den Kulturwissenschaftlichen Ansatz von Corbin verfolgen ebenfalls Wolfgang Schivelbusch, der sich besonders der Auswirkung der technischen

---

<sup>14</sup> Alain Corbin: *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe – XIXe siècles*. Paris: Aubier 1982.



Entwicklung im 19. Jahrhundert widmet, und Karl Schlögel<sup>15</sup>, der einen Versuch der Annäherung über die Geschichte und die Entwicklung einer Stadt in seinem Buch *Moskau lesen* unternimmt. Für Schivelbusch in seinem Werk *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert* sowie für Joachim Schlör<sup>16</sup>, steht die Stadt bei Nacht im Zentrum der Untersuchung. Alle hier aufgeführten Autoren greifen in ihren Untersuchungen nicht nur auf historische Quellen, sondern auch auf literarische Texte zurück, um ihre Ausführungen zu belegen. Dass ihre Quellen der Fiktion angehören, wird selten problematisiert.

Unsere Untersuchung will aber durch die Festlegung auf die Künstlerfigur, gerade auf die Künstlichkeit des Stadtbildes aufmerksam machen und sich von einer Betrachtung der nicht-fiktionalen Stadt unterscheiden. Die Einbindung der Stadt in den epischen Zusammenhang, in Erfindung und Inszenierung ermöglichen unserer Meinung nach durch manche Zuspitzung gerade auch die charakteristischen Merkmale der historischen Stadt zu zeigen. Dieses für unsere Untersuchung entscheidende Vorgehen prägt auch die Arbeit von Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>17</sup>. Diese geht allein von dem Abbild der Stadt des 19. Jahrhunderts aus, um zu einer Aussage über den zeitgenössischen urbanen Raum zu kommen. Der Umgang des Menschen mit den Medien, die er neben der Literatur einsetzt, um über eine Fixierung zu einem Verständnis der Stadt zu gelangen, verdeutlichen das umfassende Streben nach dem Begreifen und Festhalten der Gestalt der Stadt im 19. Jahrhundert.

Die Untersuchungen zum nicht-fiktionalen Bild der Stadt, wie z. B. von Kai Kauffmann, „*Es ist nur ein Wien!*“ *Stadtbeschreibungen von Wien*, macht deutlich, dass die Forscher auch jenseits der Epik vor der Aufgabe stehen, über das Verhältnis von Wahrnehmungsformen und Darstellungsformen nachzudenken<sup>18</sup>. Die dokumentarische Darstellung der Stadt verhindert nicht, wesentliche Aspekte der fiktionalen Stadtbeschreibung zu beachten. Volker Klotz, der mit seiner Arbeit *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin* als erster die Beschreibung der Stadt im epischen Werk umfassend untersucht, verwendet die Begriffe *Sujet* und *Vorwurf* anstatt *Motiv*. Seine Arbeit geht davon aus, dass „eine Affinität bestehe zwischen Stadt und Roman, zwischen einem außerpoetischen Gegenstand und einer poeti-

---

<sup>15</sup> Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München: Hanser 1977. Ibid.: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München/Wien: Hanser 1983. Karl Schlögel: *Moskau lesen*. Berlin: Siedler 1984. Ibid.: *Promenade in Jalta und andere Städtebilder*. München: Hanser 2001

<sup>16</sup> Joachim Schlör: *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*. München/Zürich: Artemis&Winkler 1991.

<sup>17</sup> Philippe Hamon: *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti 2001.

<sup>18</sup> Kauffmann, Kai: „*Es ist nur ein Wien!*“ *Stadtbeschreibungen von Wien*. 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien: Böhlau Verlag 1994.

schen Gattung. Daß aus gutem Grund der Vorwurf Stadt vor jeder andern die Gattung Roman auf den Plan rufe.“<sup>19</sup> In seiner Arbeit begründet sich die Tradition, die Stadt als einen in sich literarischen Raum zu begreifen und von einem Bewusstsein der Stadt zu sprechen. In der Arbeit von Eckhardt Köhn *Straßenrausch* wird dieses Bewusstsein bereits als ein weitestgehender ästhetischer Moment begriffen. Diese Methode verfolgen auch Jurij Mann, „Moskwa w twortscheskom sosnanii Gogolja“ (Moskau in Gogols künstlerischen Bewusstsein) und Karlheinz Stierle. Für Jurij Mann bildet Moskau in Gogols Denken einen wesentlichen Dreh- und Angelpunkt, das sein Denken massgeblich beeinflusst. Durch das Verständnis für Gogols Einstellung zu der slawischen Hauptstadt, die er von der westlichen Hauptstadt St. Petersburg abgrenzt, lässt sich das Werk des russischen Dichters an vielen Stellen leichter erschließen.

Karl Riha versucht, die Großstadtforschung von der bisher in germanistischen Untersuchungen praktizierten Methode der Entgegensetzung von Stadt und Land zu lösen und das Großstadtmotiv ohne die bisherigen Vorzeichen oder Bewertungen zu untersuchen, die der Großstadt vermehrt die negativen Kategorien zugewiesen haben<sup>20</sup>. Seine Untersuchung ist eine Suche nach dem Motiv, eine Stoffgeschichte, die sich auf die Darstellung der Stadt konzentriert. Wie Klotz sieht er die Frage nach der Form aber keinesfalls ausgeklammert, da für ihn Stoff- und Formgeschichte miteinander im Kontext diskutiert werden sollten. Er macht in seiner Arbeit deutlich, dass für ihn die poetische Beschreibung der Stadt nicht ohne weiteres Hinterfragen direkt aus ‘existentiellen Dichtererlebnissen’ hergeleitet werden darf. Auch das Großstadtmotiv entzieht sich nicht einer ‘Tradition des Erzählens’, und wird deshalb von ihm innerhalb einer Erzähltypologie untersucht, da die Fragen nach der Einbindung der Beschreibungsabschnitte in das Ganze eines erzählten Textes von großer Wichtigkeit sind. Denn an diesem Punkt stellt sich die Frage nach der Art und Weise des Übergangs von der Beschreibung der Stadt zu der Erzählung der Stadt, die genügend Unbekannte beinhalten, da sich die Großstadt durchaus ihrer Erzählbarkeit widersetzen kann. Riha stellt aber wie Stierle in diesem Ringen um das Bewußtsein der Großstadt nicht die Figuren, die in ihr abgebildet werden, heraus. Laut Riha besteht für Lukács ein enger Zusammenhang zwischen der sich verändernden Wirklichkeit und der sich verändernden Romanform. Die Großstadt hat im 20. Jahrhundert einen entscheidenden Anteil an der Veränderung der Romanform, weil sie die Essenz der neuen Realität direkt die neue Romanform bedingt: „Zwischen moderner Großstadt und modernem Roman vermittelt, was Lukács die ‘immanente’, sich freisetzende ‘Poesie’ dieser neuen

---

<sup>19</sup> Volker Klotz: *Die erzählte Stadt*. S. 11.

<sup>20</sup> Karl Riha: *Die Beschreibung der großen Stadt*. S. 7ff.

Großstadtwirklichkeit nennt.“<sup>21</sup> Lukács sieht im Text eine Erfahrung zum Vorschein kommen, die in der Großstadt bereits vorgebildet, gar in ihr versteckt ist, bis es in einer poetischen Verwandlung bewußt gemacht wird, bzw. freigesetzt wird. An diese Überzeugung schließt auch die Untersuchungsmethode von Stierle an<sup>22</sup>.

Stellt sich die Großstadtwirklichkeit des 19. Jahrhunderts wirklich als Generator der modernen Romanform dar? Riha stellt ebenfalls die Frage nach der „immanenten Poesie“ und findet bei Lukács keine genaue Antwort. Er stellt fest, dass die Analyse durch das Fehlen genauer Begriffe erschwert wird. Die Umschreibung bietet an vielen Stellen den einzigen Ausweg, das gewaltige Ausmaß und die Vielschichtigkeit des Großstadtmotivs zu überwinden. Die Untersuchungen von Marianne Thalmann und René Trautmann verwenden bewusst nicht den Begriff Großstadt<sup>23</sup>. Ihre Untersuchungen beschäftigen sich hauptsächlich mit einer Literatur vor dem Werden der Großstädte. Für sie besteht nicht der enge Zusammenhang zwischen Romanform, Moderne und Entwicklung der Stadt zur Großstadt, wie für Scherpe, Lukács und Stierle<sup>24</sup>.

Pierre Citron legt in seiner Arbeit *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* eine umfassende Untersuchung der Beschreibung von Paris in der Literatur dar. Das Hauptaugenmerk richtet er dabei auf die Dichtung. Citron analysiert auch die Rolle des Autors und des Dichters, der sich einen Standort für die Betrachtung der Stadt sucht. Die Beziehung des Autors zu Paris, die während der Romantik die Grundlage für den Mythos Paris legt, findet bei Citron besondere Beachtung. Die Bedeutung des Künstler für das Bild der Stadt findet daher in dieser Arbeit noch die größte Beachtung. Dass es sich hier um den Hauptuntersuchungsgegenstand Poesie handelt, ist dabei nicht zufällig.

Die Forschung zum Künstlerroman erreicht bei weitem nicht den selben Umfang wie die zur Stadt. Sie ist aber nicht von geringerem Interesse für unsere Arbeit. Es existieren nur zwei ausführliche Arbeiten zum Thema deutscher Künstlerroman<sup>25</sup>. Den Grundstein zu einer For-

---

<sup>21</sup> Ebd. S. 28.

<sup>22</sup> Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Hanser 1993.

<sup>23</sup> Thalmanns Untersuchung setzt bereits im späten 18. Jahrhundert an und beschäftigt sich hauptsächlich mit der Zeit vor dem Einsetzen der Mode der Großstadtromane von Sue und Dickens. Trautmann setzt im Vormärz an und untersucht die Stadtdichtung bis zu Gotthelf und Keller. Marianne Thalmann: *Romantiker entdecken die Stadt*. München: Nymphenburg 1965. René Trautmann: *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1839-1880)*. Winterthur: Keller 1957.

<sup>24</sup> Scherpe fordert „[...] die Großstadt auf neue, dem Stand der Vergesellschaftung und der Technik angemessene Weise erzählbar [zu] machen [...]“ und stellt weiter fest: „Wenn es eine Mythologie der Moderne gibt, so ist der Ort von dem sie erzählt und an den Sie gebunden ist, die Großstadt.“ Klaus Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte*. S. 14.

<sup>25</sup> Erich Meuthen weist auf den Mangel in der Forschung selber hin: „Seit dem Erscheinen von

schung des Künstlerromans hat die Untersuchung von Herbert Marcuse gelegt. Marcuse bewegt sich hauptsächlich in der deutschen Literatur mit Ausflügen nach Frankreich und zu Henrik Ibsen. Meuthen untersucht hingegen allein die deutschsprachige Literatur<sup>26</sup>. Beide Interpreten beginnen bei Wilhelm Heineses *Ardinghello oder die glückseligen Inseln*, Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* und Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ihre Untersuchung. Die Auswahl stimmt auch bei den Werken des 19. Jahrhunderts weitestgehend überein. Während Marcuse mit den frühen Werken Thomas Manns endet, führt Meuthen seine Untersuchung bis zum *Doktor Faustus* und Georg Ransmayers *Die letzte Welt* fort. Beide Untersuchungen haben Interesse an der Frage nach den Möglichkeiten literarischer Artikulation des Subjektes. Die Selbstreflexion, die die Künstlerfigur ermöglicht, führt beide Untersuchungen zu einer Analyse des Einflusses der Kunst auf das Leben.

Andrée Sfeir-Semler stellt ein umfassendes Bild des Künstler im 19. Jahrhundert her. Über die Auswertung der Akten der Teilnehmer des Pariser Salons gelingt es ihr, eine Dokumentation des Lebens des durchschnittlichen, aber situierten Künstlers nachzuzeichnen. Ihre Arbeit hilft von manchen Verklärungen des Künstlerdaseins abzusehen, die besonders in der Zeit der französischen Romantik zunehmen. Für diese Untersuchung ist das Bild des fiktiven Bild aber wichtiger als der Künstler in der Darstellung von Sfeir-Semler. Der einsame Held im Kampf um die Anerkennung und den Ruhm, mit Schwierigkeiten sich an die neuzeitlichen

---

Heineses 'Ardinghello' und Tiecks 'Franz Sternbalds Wanderungen' ist der Begriff 'Künstlerroman' gängig. In der literaturwissenschaftlichen Diskussion der letzten Jahrzehnte ist er jedoch kaum mehr von Belang. Anfang der 20er Jahre entstand Herbert Marcuses Dissertation 'Der deutsche Künstlerroman'. Seither ist – abgesehen von einem kurzen Essay Ernst Blochs und einem Vortrag Werner Hofmanns [...] nicht versucht worden, das Genre näher zu bestimmen oder einen Überblick über seine Entwicklung zu gewinnen.“ Erich Meuthen: *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 2. Arbeiten zu Teilgebieten des Künstlers in der Literatur, die für uns von Interesse sind: Helmut Kreuzer: *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzler Verlag 1968. Maschkowzew, N. G.: *Gogol w krugu chudoshnikov*. [Gogol in Künstlerkreisen]. Moskau: Iskusstwo 1955.

<sup>26</sup> Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman*. Freiburg: Dissertation 1922. [Nachdruck in Ders.: *Schriften*. Band I. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.]

Forderungen der Gesellschaft anzupassen, ist für die moderne Perspektive auf die Stadt von größerem Interesse als der erfolgreich sich in das bürgerliche Leben eingliedernde und über den wirtschaftlichen Verhältnissen stehende Maler. Der modernen Stadtdarstellung liegt von Anfang an die Inszenierung eines bestimmten Betrachtertypes zu Grunde.

## I – DER KÜNSTLER UND DIE POETISCHE EROBERUNG DER STADT

*„Il est dans la Litterature, de meprisables Insectes, semblables à la Sauterelle: Ils se traînent sur les poétises des Hommes-auteurs, et les donnent au Public, incapables qu'ils sont de rien produire d'eux-mêmes: Ils s'enrichissent, tandis que le vrai Poète, le veritable Inventeur, quelle que soit sa facilité, demeure pauvre, et perie de tous les maux attachés à l'humanité: Lecteurs, distinguez l'Auteur du Compilateur.“*

*Restif de la Bretonne: Les Nuits de Paris.*

### 1. Die Inszenierung der Ankunft in der urbanen Welt

Die Schilderung des Momentes der ersten Ankunft in einer unbekannten Stadt ist in der Literatur ein beliebtes Motiv. In der Darstellung des urbanen Raumes nimmt diese Beschreibungsform eine Sonderstellung ein. Sie hängt fast immer von einem Ich-Erzähler oder einer personalen Erzählsituation ab, in der der Betrachter eine sehr wichtige Person für die Erzählhaltung ist. Denn von der personengebundenen Erzählperspektive hängt ab, ob die Gefühle und die Gedanken vermittelt werden können, die beim ersten Betreten einer Stadt im Betrachter entstehen. Das Innenleben der Protagonisten ist der wichtigste Bestandteil der Ankunftsbeschreibung. Die Einschränkung der Perspektive auf eine bestimmte Figur ist die Voraussetzung dafür, das Außergewöhnliche, das Neue und das Extreme wahrzunehmen und darzustellen, also genau jene Momente, die ein noch unvorbereiteter Betrachter im ersten Eindruck von einer größeren Stadt vermittelt bekommt. Je größer die Stadt, je mehr sie sich von anderen Lebensbereichen absetzt, desto stärker muss dieser Eindruck sein, und umso mehr müssen die Charakteristika urbaner Lebenswelt hervortreten. Dieses Zusammenspiel von Erzählhaltung und Darstellungsgegenstand entsteht im 18. Jahrhundert und wird in der Literatur bis ins 20. Jahrhundert hinein umgesetzt und führt immer wieder zu neuen dramatischen Schilderungen der Ankunft im urbanen Raum. Das Unvorbereitete des Helden, seine Unbedarftheit, das Unverbrauchte seiner Sinne steigert in diesen Szenen den Moment der Ankunft

genauso wie das Ungewöhnliche und das Neue, das sich durch die Einschränkung der Perspektive auf einen bestimmten Betrachter ins Monumentale, ins Gewaltige oder aber ins Mythische steigern kann. Der unverbrauchte Beobachter wird zur bevorzugten Figur unter den Stadtbetrachtern, weil er genau die Aspekte der Stadt mit besonderer Sehschärfe wahrnimmt, die den urbanen Ort von anderen Orten abheben. Die Schilderung seiner Ankunft verspricht deswegen das detailreichste und ausdrucksstärkste Bild der Stadt, eine Darstellung, die sich auf die typisch urbanen Momente konzentriert und somit das literarische Abbild in seinen Konturen schärft.

Diese Ankunfts-Bilder werden häufig von den wahrnehmenden Charakteren als aus der Erinnerung nicht auslöschar bezeichnet, was auch ihrem ästhetischen Wesen, da sie als erzählte Texte einen Moment fixieren, entspricht. Die Erinnerung ist in der Darstellung der Stadt, von Rousseau bis Baudelaire, die menschliche Grundlage, auf der das urbane Geschehen überhaupt darstellbar wird. Rousseau schildert in seiner Autobiographie *Bekenntnisse* (1782-88) solch eine erste Ankunft in Paris, die als klassisch bezeichnet werden kann. Nachdem das Ereignis einige Zeit zurückliegt, das autobiographische Ich längst mit Paris vertraut ist, schildert es seine ‚première impression‘ und das Bild der Stadt als eine Welt des Unbekannten und des Abstoßenden, die ihm „entgegenschlägt“:

„En entrant par le fauxbourg St. Marceau je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendiants, des chartiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisane et de vieux chapeaux. Tout cela me frappa d'abord à tel point que tout ce que j'ai vu depuis à Paris de magnificence réelle n'a pu détruire cette première impression, et qu'il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale.“<sup>1</sup>

Der „erste Eindruck“ von Paris hinterläßt unauslöschbare Spuren. Diese Spuren sind so tief in das Gedächtnis des Ich-Erzählers gegraben, dass sie auch durch später erworbene Eindrücke für den Betrachter nicht verloren gehen. Das Besondere der Pariser Welt, die Armut und der Unrat in den Außenbezirken, wird durch die Unbedarftheit des Betrachters im Rahmen seines Blickfeldes hervorgehoben. Der Ich-Erzähler, dessen Weg im Werk aufgezeichnet wird, der aus dem überschaubaren Genf kommend, längere Zeit auf dem Lande im Schutze seiner Gönnerin und Geliebten gelebt hat, tritt zum ersten mal durch das Stadttor einer großen Stadt. Die Betrachtersituation wird in den *Bekenntnissen* von diesem Gegensatz der Lebenswelten und dem Weg des Betrachters maßgeblich beeinflusst. Da mit der Darstellung der

---

<sup>1</sup> Rousseau: *Les confessions*. In: *Œuvres complètes de Jean-Jaques Rousseau*. Bd. 1. Paris: Gallimard 1959. S. 159.

Stadtbilder auch eine Aussage über den Protagonisten der *Bekenntnisse* getroffen wird, seine Entwicklungsgeschichte Hauptgegenstand des Werkes ist, bedeuten die Bilder von Paris eine für den Roman wichtige Darlegung des augenblicklichen Entwicklungsstands.

Die Darlegung der Betrachtersituation gehört zu den wichtigsten Voraussetzungen der Inszenierung des ersten Eindrucks. Sie ist entweder an den fiktionalen, epischen (meistens Roman-)Text gebunden, weil mit diesem ein Hauptcharakter im Mittelpunkt steht (z. B. Heinrich, Lucien), oder geht, wie im Falle von Nerval, von einer nicht-fiktionalen, dokumentarischen Beschreibungshaltung aus, die aber in der Begegnung mit dem unbekannten Ort, den ‚ersten Eindruck‘ zum Ausgangspunkt einer für Nerval typischen Fiktionalisierung werden lässt. Dabei werden die realen Geschehnisse, die dem Betrachter in der Ankunft begegnen, in die Erlebniswelt des Ich-Erzählers überführt, und verleiten ihn dadurch, in das Reich der Impressionen hinüberzugleiten. Durch die Hervorhebung des ‚ersten Eindrucks‘ wird so in Nervals Werk der Ausgangspunkt für eine dokumentarische Fiktion geschaffen, die für den Erzähler in seiner Ankunft am unbekannten Ort das Geschehene zum Einstieg in eine reiche Welt der Assoziationen werden lässt.

Die Ankunft in der unbekannten Stadt bildet, wie im Falle der *Confessions* von Rousseau, bevorzugt den Übergang zwischen zwei sich entgegenstehenden Lebenswelten ab. Dabei wird gezeigt, wie sich der Held auf unbekanntes Gebiet begibt und den Schutz in der Heimat der ihm entgegentretenden Fremde und der Ungewissheit neuer Lebenswelten opfert. Von einem solchen Wechsel sind die meisten ersten Stadtbegegnungen geprägt, und der Zeitpunkt der Ankunft fällt in dem Erzählablauf meistens mit einer Zuspitzung von Gefühlen der Entwurzelung und Angst zusammen.

Dass diese Art der Verkettung von Erzählperspektive und Stadtdarstellung in der Literatur des 19. Jahrhundert kanonisch wird, soll vorliegende Untersuchung zeigen. Denn noch die bekanntesten Werke der Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts bleiben der Ankunft in der Stadt in ihrer Erzählweise verpflichtet. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) setzt die Inszenierung des ersten Eindruck auf moderne Weise um. Franz Biberkopf kommt nicht aus einer Kleinstadt oder vom Lande, verlässt aber das ihm zur Heimat gewordene Gefängnis. Diesen Schutz verlassend fährt er in das Zentrum von Berlin, und Döblin versteht es, durch das Beziehen der Perspektive auf diese Übergangssituation von Biberkopf, die ersten Bilder der Stadt ins Groteske und Phantastische zu steigern. Am Anfang des Romans stehend, übernehmen diese Berlinbilder die Leitfunktion für die gesamte Stadtdarstellung des Romans. Auch die Stadtdarstellung in Aragons *Paysan de Paris* macht den Übergang vom Land in die



Stadt zur Grundlage der Parisdarstellung des Romans. Die Inszenierung der Ankunft ist nicht auf eine Szene oder ein Kapitel begrenzt, sondern füllt hier das gesamte Werk. Der erstaunte, naive Blick des Landmenschen, des *paysan*, ist die Voraussetzung für die Wahrnehmung der dämmrigen, verschlossenen und sich ständig wandelnden Welt der Stadt in Aragons Werk.

In diesem Kapitel soll der erzählerische Weg in die Stadt untersucht werden. Die Inszenierung des ersten Eindrucks macht deutlich, wie wichtig die Betrachterfigur und die Darlegung ihrer Situation ist. Von diesen beiden Faktoren hängt die Ausgestaltung der Stadtdarstellung im erzählten Werk entscheidend ab. Dessen Zusammenspiel entscheidet darüber, ob eine literarische Eroberung eines so komplexen Gebildes, wie die des Stadtraumes, möglich ist. Zunächst wird auf die klassische Beobachterfigur von Sébastien Mercier eingegangen, bevor an den Beispielen von E.T.A. Hoffmann, Nikolai Gogol, Gottfried Keller, Gérard de Nerval und Nathaniel Hawthorne deutlich gemacht werden soll, was die spezielle Rolle der Künstlerfigur in dem Zustandekommen der Darstellung und für die poetische Bemächtigung der urbanen Welt bedeutet.

## **2. Die Anfänge der perspektivischen Stadteroberung. Die Beschreibungsform des *Tableau de Paris* und die Rolle des ‚observateur‘**

Die Form des *tableau* geht zurück auf Louis Sébastien Mercier. In seinem Werk *Tableau de Paris* (1781-88) öffnet sich die Stadt einer Betrachtung und Schilderung jenseits des Interesses an dem Erzählen einer fiktiven Handlung. Im Unterschied zu anderen Werken, wie z. B. Alain René Lesages Roman *Le diable boiteux* (1707), ist Merciers Kennzeichen, das nach ihm kopiert und fortgeführt wird, die Erfindung einer erzählenden Stimme, die sich ganz der Betrachtung hingibt und auch in der literarischen Schilderung versucht, die ganze Nähe zum Vorgang des Betrachtens zu wahren. Der in dem *Tableau de Paris* zu Wort kommende Chronist folgt Figuren, denen er auf seinem Weg durch die Stadt begegnet, nicht, um deren Schicksal zu beleuchten, sondern beläßt die epische Ausdehnung ihres Auftrittes in dem Rahmen, den das Erscheinen im öffentlichen Raum ermöglicht. Während sein Zeitgenosse, der zweite große Chronist der Stadt Paris, Restif de la Bretonne, in seinem Werk *Les nuits de Paris* (ab 1787), wie Lesage, so verfährt, dass er den Gang durch die Stadt – sei es nun über die Bürgersteige oder wie bei Lesage über die Dächer – zum Ausgangspunkt nimmt, um in die geschlossenen Räume einzudringen, bleibt Mercier fast ausschließlich auf den öffentlichen Raum beschränkt und grenzt das Private sowie die davon abhängende Fiktion aus. Die zufällige Begegnung mit fremden Personen ist bei Bretonne und Lesage noch der Anstoß dazu, ins Fiktive des erzähle-

rischen Flusses herüberzugleiten, sich von der Darstellung des allgemeinen städtischen Raumes abzuwenden und das persönliche Schicksal der Figuren zu beleuchten. Mercier hingegen bietet dem Leser die Gelegenheit, die Funktion oder Tätigkeit eines Menschen jenseits des Einzelschicksals im Gefüge der Stadt dargestellt und erklärt zu bekommen. Dabei dauert die Beschreibung von Personen so lange an, wie der Chronist sicher sein kann, dass seine Schilderung mit dem tatsächlich offen vor ihm Liegenden und mit dem eindeutig zum allgemeinen Leben der Stadt Gehörenden übereinstimmt. Merciers Vorgehensweise in der Stadtdarstellung lautet zusammengefasst: der Leser muss das Gefühl haben, sich jederzeit von der Übereinstimmung des Beschriebenen mit der Pariser Wirklichkeit überzeugen zu können und dabei von fiktiven und personengebundenen Elementen einer Erzählung nicht gestört zu werden.

Diese Form des Erzählens fühlt sich dem dokumentarischen Aufzählen, Ordnen und Festhalten von Elementen verpflichtet, aus denen eine gegenständliche Stadtumwelt zusammengesetzt ist. Die Authentizität der vom Chronisten geschilderten Welt, die Übereinstimmung von erzähltem und allgemein erlebten Raum, steht im Mittelpunkt des Interesses dieser Erzählform. Jegliches imaginierte Beiwerk, epische Ausschweifungen, bildliche Ausschmücken, das im Erzählvorgang möglich wäre, wird von Mercier vermieden. Deswegen bedeutet der Begriff *tableau* für Mercier nicht nur ‚Bild‘, eine der von der ursprünglichen lateinischen ‚Tafel‘ (*tabula*) hergeleitete Bedeutung, sondern auch ‚Verzeichnis‘, ‚Liste‘ oder ‚Tabelle‘<sup>2</sup>. Die Bedeutung ‚Verzeichnis‘ weist auf den ursprünglichen Gebrauch des Wortes *tableau* hin, das im dokumentarischen Verfahren von Mercier seine Bedeutung behält. Stadtführer und Kalender für Stadtbewohner, mit Angaben zu öffentlichen Festen, Marktzeiten, öffentlichen Dienststellen, Krankenhäusern, etc., tragen bereits vor Merciers *Tableau de Paris* diese Bezeichnung. So lautete zum Beispiel einer dieser Führer *Tableau de Paris pour l'année 1759, formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville*, der von „sieur Jèze“ herausgegeben wurde<sup>3</sup>.

Der Gebrauch des französischen Wortes *tableau* vor Mercier, wie z. B. bei Jèze, macht deutlich, dass im Zusammenhang der Stadtbeschreibung dieser Begriff nicht nur die Bedeutung von ‚Bildtafel‘, sondern auch die von ‚Liste‘ oder ‚Verzeichnis‘ hat. Das Werk von Jèze stellt eine Art Enzyklopädie der Stadt Paris dar und versucht, das zeitgenössische Geschehen in Paris in einer übersichtlichen Struktur zu präsentieren und so einen praktischen Führer für

---

<sup>2</sup> Da es im Deutschen mehrere Möglichkeiten der Übersetzung von *tableau* gibt, hat sich nach anfänglicher Verwendung der Worte ‚Gemälde‘ und ‚Bild‘ das französische Original eingebürgert. Siehe die frühen Übersetzungen, die noch nicht *tableau* im Titel tragen, von Bernhard Georg Walch: *Paris, ein Gemälde von Mercier*. Leipzig: 1783-84, und Heinrich A. O. Reichard: *Mercier's neuestes Gemälde von Paris. Für Reisende und Nichtreisende*. Leipzig 1789.

<sup>3</sup> Siehe Michel Delon: „Piétons de Paris“. In: *Paris le Jour, Paris la Nuit*. Paris: 1990. S. VI.

Stadtbewohner und Fremde zu bilden. Von der Sorge um Aktualität und Neuheit zeugt der Aufruf an die Leser, für die jährlich notwendigen Aktualisierungen ihre Beobachtungen dem Herausgeber mitzuteilen. Der Anspruch von Jèze ist das Aufführen und Einordnen der Fülle der Angebote, die die Stadt Paris jedem Besucher oder Einwohner darbietet. Sein Buch ist eine Gebrauchsanleitung für die in der Stadt Lebenden. Die Auflistung der Monumente und Gebäude dient dazu, einen Stadtplan offenzulegen und eine überschaubare Topographie herzustellen. Die knappen Stadtbeschreibungen in diesem Almanach unterwerfen sich ebenfalls diesem Bestreben, eine brauchbare Grundlage für Orientierungspunkte und Wegweiser zu schaffen<sup>4</sup>.

Mercier gibt in seiner Vorrede an, sich von dieser Form des *tableau* gelöst zu haben: „Je n'ai fait ni inventaire ni catalogue“<sup>5</sup>. Auch wenn ein gewisser enzyklopädischer Anspruch bei Mercier erhalten, sein Wille zur Erstellung einer umfassenden Bestandsaufnahme der Pariser Umwelt unverkennbar bleibt, hat seine Art der Beschreibung mit der alten Form des Kalenders von Jèze nur noch wenig gemein<sup>6</sup>. Mit den Stadtbeschreibungen von Mercier, bekommt die Bedeutung ‚Bildtafel‘ für das französische Wort *tableau* Übergewicht. Diderot hat in diesem Zusammenhang über seine Ausführungen zur Dramentheorie und der Genremalerei Mercier bereits wichtige ästhetische Vorgaben gemacht. Zwar bleibt der enzyklopädische Anspruch, ein vollständiges Verzeichnis aller Aspekte des Lebens von Paris vorzustellen und diese zu kategorisieren, bestehen – die vielen Aspekte des Stadtlebens in den Kapitelüberschriften machen dies deutlich –, aber die Mittel entsprechen jetzt nicht mehr denen einer strukturierten

---

<sup>4</sup> Unter der Bezeichnung *tableau* wurden im späten 18. und im 19. Jahrhundert weiterhin Reiseführer aufgelegt. Hinter Titeln, wie zum Beispiel "Tableau historique et pittoresque de Paris", "Tableau de Paris, ou Indicateur général des monuments, curiosités, théâtres..." verbergen sich nicht Stadtbeschreibungen in der Art von Mercier, sondern sie enthalten in der ursprünglichen Form eine Auswahl an Unterhaltungs-, Besichtigungs- und Bildungsmöglichkeiten, sowie praktische Hinweise für Einkauf, Übernachtung und Reise.

<sup>5</sup> "Si quelqu'un s'attendoit à trouver dans cet ouvrage une description *topographique* des places et des rues, ou une histoire des faits antérieurs, il seroit trompé dans son attente. Je me suis attaché au moral et à ses nuances fugitives; mais il existe chez Moutard, imprimeur-libraire de la reine, un dictionnaire en quatre énormes volumes, avec approbation du censeur et privilege du roi, où l'on n'a pas oublié l'historique des châteaux, des colleges et du moindre cul-de-sac. S'il prenoit un jour fantaisie au monarque de vendre sa capitale, ce gros dictionnaire pourroit tenir lieu, je crois, de catalogue ou d'inventaire. Je n'ai fait ni *inventaire* ni *catalogue*; j'ai crayonné d'après mes vues; j'ai varié mon *tableau* autant qu'il m'a été possible; je l'ai peint sous plusieurs faces; et le voici, tracé tel qu'il est sorti de dessous ma plume, à mesure que mes yeux et mon entendement en ont rassemblé les parties." Louis-Sébastien Mercier: *Tableau de Paris*. Amsterdam: o.V. 1782. S. V ff.

<sup>6</sup> Siehe hierzu Köhn. Er schreibt, dass Mercier sich von der Tradition der Topographien absetzt, "[...] die durch Inventarisierung von Straßen, Bauwerken und Sehenswürdigkeiten aller Art vor allem den Fremden und Zugereisten den Weg durch die Stadt zu weisen suchten. Adressat seiner Darstellungen hingegen ist das Pariser Publikum[...]" Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin: Das Arsenal 1989. S. 18.

Aufzählung oder Gliederung. Vielmehr tritt ein neues Element auf, das einen Zusammenhalt für die Aneinanderreihung der Beschreibungsabschnitte schafft. Das *Tableau de Paris* von Mercier bekommen den entscheidenden Bestandteil eines jeden beschreibenden Textes, den des Beobachters, des ‚observateurs‘, wie Mercier ihn nennt. Dieser Schritt ist bedeutsam, weil hier die Wirkung der Stadt auf einen Betrachter mit in den Text aufgenommen wird. Während der Stadtführer von Jèze die Stadt in erster Linie als physisches Objekt präsentiert, führt Mercier einen geistigen Zutritt zur Stadt vor, indem sein ‚observateur‘ die Funktion übernimmt, die Stadtbeschreibung als die Wirkung einer Gesamtheit auf eine einzelne Person aufzufassen. Die Wahrnehmbarkeit der Stadt wird dadurch von Mercier zum ersten mal thematisiert.

Eine Verbindung von Bild zu Bild findet in Merciers Werk allerdings nicht statt. Es entsteht kein Weg durch die Stadt. Dieses Muster wäre zu nahe an der erzählten Topographie, die den Spaziergänger auf seinem Weg durch die Stadt in dem Dargestellten erkennen lassen würde und seine physische Verbindung mit dem Gegenstand zu einer ordnenden Instanz im Erzählzusammenhang werden ließe. Mercier sagt sich wiederholt von der Topographie los:

"Je passerai sous silence sa position topographique, ainsi que la description de ses édifices, de ses monumens, de ses curiosités en tout genre; parce que je fais plus de cas du tableau de l'esprit et du caractere de ses habitans, que de toutes ces nomenclatures qu'on trouvera dans les étrennes mignonnes. C'est au moral que je me suis attaché; il ne faut que des yeux pour voir le reste."<sup>7</sup>

Mercier will hinter die offensichtliche Objektwelt schauen. Er will mit seiner Beschreibung den moralischen Zustand seines Landes aufdecken. Das Erscheinen des Werkes im Ausland hat seinen Grund darin, dass die geäußerte Kritik keine Zensur passiert hätte. Die Schärfe seiner Kritik an den Zuständen in Paris entsteht allein aus seiner Beschreibung, die in den meisten Fälle eines Kommentars entbehren kann.

Der ‚observateur‘ Mercierscher Prägung ist bereits ausführlich in der Forschung charakterisiert und untersucht worden. Für den interpretatorischen Zusammenhang dieser Arbeit ist die bisher von Eckhardt Köhn, Karlheinz Stierle und Kai Kaufmann gestellte Frage nach dem Fortleben dieser Figur weniger von Bedeutung. Wie lange und wo diese Figur und ihre Beschreibungsform überlebt und an welchen Stellen sie im 19. Jahrhundert wieder auftaucht, inwieweit sie das Vorbild des Flaneurs ist, soll an dieser Stelle nicht so sehr interessieren, wie die Frage nach dem, was die nachfolgenden Betrachter der Stadt von dieser Figur unterscheidet. Dabei soll untersucht werden, wie die innere darstellerische Organisation des *Tableau de Paris*

---

<sup>7</sup> Mercier: *Tableau de Paris*. S. 18ff.

zu einer geschlossenen und einheitlichen Präsentation von Stadt gelangt und wo das Aufbrechen dieser Form einen eingreifenden poetischen Wandel ermöglicht.

Mercier stützt sein darstellerisches Konzept auf den einzigen Pfeiler des ‚observateur‘. Er bildet einen beweglichen Punkt, auf den die Darstellung der Stadt ausgerichtet ist. Jede Betrachtung geht von diesem Ort aus und organisiert sich in ihm. Jeglicher durch die Stadt laufende Blick wird von dieser Schwerkraft angezogen und bündelt sich an dieser Stelle. Eine dezentrale, mehrperspektivische Ansicht, in der sich ein ungenaues Schnittmuster von Linien bilden würde, ist für die Betrachtungsweise des *Tableau de Paris* ausgeschlossen. Allein die Fragmentierung der Stadt, die Zerlegung der Vielfalt in die Einzelabschnitte der kompakten Kapitel ermöglicht die darstellerische Bewältigung der Stadt. Ohne den ‚observateur‘ ist das darstellerische System des *tableau* undenkbar. Er allein erhebt die Stimme und er allein konstituiert damit die Autorität, die uns in 4 Bänden mit über 1000 Kapiteln durch das Jahrzehnt vor der Französischen Revolution und durch die bekannteste Stadt Europas führt. Ohne diese auf seine Person ausgerichtete Perspektive wird kein Wort geäußert, kein Zentimeter in Paris zurückgelegt. Seine Macht im Erzählszusammenhang wird von keiner Instanz beschnitten. Er stellt seine Beobachtungen dar, ohne dass ihn eine höher stehende Autorität in seinem Anspruch auf die betrachtende Alleinherrschaft gefährden oder ihm seinen erzählstrategisch wichtigen Platz streitig machen könnte.

Der ‚observateur‘ ist sich über seine belangvolle Situation im klaren. Er findet diesen für den Erzählszusammenhang zentralen Platz nicht zufällig oder bekommt ihn zugewiesen, sondern er erobert ihn sich selbst. Der ‚observateur‘ ist aktiv an der Gestaltung seiner eigenen Rolle beteiligt. Er stellt sich in dem Vorwort des *Tableau de Paris* vor; er ist dabei höflich, zurückhaltend und unvoreingenommen seinem Publikum und den Objekten seiner Betrachtung gegenüber. Sein ‚Ich‘ ist überall präsent – vom ersten Wort an, aber er ist nicht vorlaut; er wandelt das ‚Ich‘ immer wieder in ein fraternisierendes ‚Wir‘ um. Er bedient sich einer die Beschreibungen durchdringenden Stimme, die aber dem Gegenstand der Betrachtung immer den Vortritt lässt. Seine Figur und seine Rolle charakterisiert er am Anfang im Vorwort ausführlich.

„Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monumens, de ses curiosités, etc assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques et particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes. Je parlerai encore de sa grandeur illimitée, de ses richesses monstrueuses, de son luxe scandaleux. Il pompe, il aspire l'argent et les hommes; il absorbe et dévore les autres villes, (...).

J'ai fait des recherches dans toutes les classes de citoyens, et n'ai pas dédaigné les objets les plus éloignés de l'orgueilleuse opulence, afin de mieux établir par ces oppositions la physionomie morale de cette gigantesque capitale. Beaucoup de ses habitants sont comme étrangers dans leur propre ville : ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net et plus précis, des scènes qu'à force de les voir, ils n'apercevoient pour ainsi dire plus; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux.<sup>8</sup>

Diese Selbstdarstellung gibt ihm die nötige Autorität für den Weg, den seine Schritte durch die Stadt nehmen, machen aber auch die Leserschaft auf die Schwierigkeiten und Besonderheiten seiner Situation aufmerksam. In der Analyse seiner Funktion wird immer wieder die Abhängigkeit von dem Gegenstand seiner Betrachtung deutlich. Seiner Sehkraft, seiner Betrachter-Anziehungskraft steht ein viel schwerwiegenderes Objekt entgegen: die Stadt Paris. Die Masse der Stadt gefährdet die Ordnung seiner Blickachsen. Obwohl die Stadt den ‚observateur‘ gebärt, ihm erst seine Aufgabe und damit seinen Daseinsgrund gibt, gefährdet sie ihn mit ihrer viel mächtigeren und unüberwindlich scheinenden Masse. Über die Bemühungen, der Schwere und dem Volumen der Stadt etwas entgegenzusetzen, legt der ‚observateur‘ Zeugnis ab. Seine Aufgabe in der Konfrontation mit dem Stärkeren sieht der ‚observateur‘ in der reflektierenden Überwindung, d. h. in einer sich die Schwierigkeiten intelligent bedienenden Haltung. Er will sich dadurch die Kraft und Gewalt von Paris für seine Zwecke zu Nutzen machen.

Der ‚observateur‘ stellt deshalb fest, dass Paris eine ‚gigantische Hauptstadt‘ ist, dass die Welt um ihn herum von einer ‚unbegrenzten Größe‘ ist, voll von ‚unermesslichem Reichtum‘ und ‚skandalösen Luxus‘. Die Gebräuche und Gewohnheiten, die er sieht, sind im ständigen Wandel begriffen, und so stellt sich die Ausgangslage für den ‚observateur‘ als eine unübersichtliche und schwer zu fassende Aufgabe dar. Konfrontiert mit dieser Herausforderung stellt er sogleich einen Versuch an, seinen Betrachterstandort an das Spezifische dieser Situation anzupassen. Die ersten drei Kapitel widmen sich einem Überblick der Stadt, der einen Gesamteindruck der Stadt vermitteln soll. Der Überblick macht den Betrachter mit der ‚unbegrenzten Größe‘ (*grandeur illimitée*) und der ‚Verschiedenheit der Objekte‘ (*diversité des objets*) von Paris bekannt. Dieser Unübersichtlichkeit will der ‚observateur‘ ein strukturierendes System entgegen setzen. Er entwirft für sich einen ‚sauberen‘ und ‚präziseren‘ Ausgangspunkt der Betrachtung, einen „point de vue plus net et plus précis“<sup>9</sup>. In der Unordnung versucht er eine

---

<sup>8</sup> Ebd. S. IVff. [Klammer (...) von Mercier. d.V.]

<sup>9</sup> Ebd. S. IVff.

Ordnung zu etablieren. So erkennt er in den zahlreichen Gegensätzen und in dem Kontrast die Möglichkeit, sich an einer polaren Struktur zu orientieren, wie er am Beispiel der Sitten und sozialen Unterschiede zeigt. Auf diese Weise hat er nicht nur für sich ein System des Sehens entwickelt, das die Widerstände der Betrachtung überwindet, sondern er kann auch die Pariser das Sehen lehren, da sie an den meisten alltäglichen Dingen vorübergehen, ohne diese wahrzunehmen. So definiert Mercier seinen Zugang zu Paris. Er sucht einen Eingang in die Stadt, der die Ankunft des ‚observateur‘ in Paris beschreibt. Denn indem Mercier die Perspektive des ‚observateur‘ festlegt, wird deutlich, wie die sich zunächst einer kohärenten Betrachtung und Beschreibung sperrende Stadt ihre Wehrhaftigkeit verliert und von dem ‚observateur‘ sehend erobert werden kann.

Die eigentliche für Mercier typische darstellerische Vorgehensweise repräsentieren die ersten vier Kapitel allerdings noch nicht. In den Kapiteln 1-4, "coup-d'oeil général", "les greniers", "grandeur démesurée de la capitale" und "physionomie de la grande ville", wird die Einleitung insofern fortgesetzt, als sich der ‚observateur‘ weiterhin in seiner Rolle und seiner Aufgabe definiert. Die Stadt wird noch als Ganzes betrachtet und der ‚observateur‘ sucht einen angemessenen Betrachterstandort. Der ‚observateur‘ beginnt erst in Kapitel 5, "les carrières", mit seiner eigentlichen strukturierenden Vorgehensweise der Aufteilung der Stadt in Einzelaspekte und ihrer Beschreibung in kurzen Kapiteln. Die Zerlegung der Stadt in Einzelbilder, die jeweils in einem Kapitel behandelt werden, ermöglicht eine erzählerische Position, die die Limitierung und Konzentration der Fülle und Unübersichtlichkeit der urbanen Umwelt entgegensetzt. Dem ‚observateur‘ gelingt es, durch diese Einschränkung seines Blicks sich von der Verpflichtung der Orientierung und Zuordnung im Ganzen der Stadt freizumachen, und hieraus resultiert seine Unbekümmertheit um die Organisation der Einzelteile in einem erzählerischen, topographischen oder historischen Gesamtaufbau des *Tableau de Paris*. Die strukturelle Unabhängigkeit führt zu einer größeren Verpflichtung dem einzelnen beschriebenen Objekt gegenüber, das in der Loslösung aus seiner Verknüpfung mit anderen Gegenständen selber mehr Raum für die Analyse und Beschreibung erlangt. Mercier benutzt den durch die Aufteilung und Herauslösung der einzelnen Beschreibungsabschnitte entstandenen Freiraum, um hier moralische, gesellschaftliche und soziale Fragen zu stellen. Das gewählte Gerüst lässt den reflektierenden, sich in ein Verhältnis zu den betrachteten Objekten setzenden und sich in gleicher Weise mit den Objekten wie mit sich selber auseinandersetzenen Beobachter nicht zu. Die später beim Flaneur anzutreffende Gewohnheit, immer auch sich selber und das eigene Verhalten mit in dem Gefüge der Stadt zu betrachten und zu beschreiben – dieser Hang

zur Selbstbespiegelung ist in dem *Tableau de Paris* noch nicht aufzufinden.

Nach Merciers Konzeption kann der Betrachter nur dann objektiv betrachten und beschreiben, wenn er sich selbst aus dem zu Betrachtenden ausnimmt. Der ‚observateur‘ tritt nicht als Person auf, die ihre Charaktereigenschaften offenlegt. Der ‚observateur‘ hat keinen Namen und keine Biographie; es wird keine gesellschaftliche Verknüpfung sichtbar, weder soziale Stellung noch Beruf oder Herkunft werden erwähnt. Er sieht sich selber nur in der Aufgabe des umherlaufenden und wiedergebenden Betrachters. Der Erzählzusammenhang bleibt unpersönlich und anonym<sup>10</sup>. Der Leser soll auf diese Weise von einer Projizierung der Objekte und des Geschehens auf eine unvoreingenommene Oberfläche ausgehen, die keine Unebenheiten enthält, die das Bild verzerren könnten. Dem Anschein einer Beeinflussung seiner Betrachtungsweise versucht der ‚observateur‘ mit allen Mitteln zu entgehen. Die Gültigkeit seiner Bilder vor einem anderen Auge, durch Wiedererkennen, ist ihm von äußerster Wichtigkeit. Das Wiedererstehen von Paris in der Beschreibung soll für seine Zeitgenossen so verständlich sein, wie für die Nachwelt. Das Streben des ‚observateur‘ nach persönlicher Zurücknahme ist Bestandteil seines Selbstverständnisses. Wenn er schreibt, er wolle in seinem Werk lediglich abbilden, wie ein Maler mit seinem Pinsel, aber keinen Raum der Reflexion der Beurteilung lassen<sup>11</sup>, dann wird deutlich, was für eine Vorstellung von Authentizität der ‚observateur‘ und mit ihm Mercier vermitteln will. Das *Tableau de Paris* ist jedoch alles andere als frei von ‚jugement‘ und ‚réflexion‘. Das Gegenteil ist der Fall: hinter den Bildern stehen immer wieder mehr oder weniger versteckte Exkurse der gesellschaftlichen Kritik, und Mercier sieht in der Benennung der Missstände den einzigen Anreiz zur Verbesserung der sozialen Lage in Paris. Der ‚observateur‘ spricht dies als seine Maxime immer wieder offen aus.<sup>12</sup>

Um die Authentizität ist Mercier im Stil und in der Diktion bestrebt. Er lässt keinen Zwei-

---

<sup>10</sup> Stierle schreibt dazu: „Doch verhielt sich die Form [der Gattung *tableau*, d.V.] gegen ihre vielfältige Verwendung gleichsam indifferent. Sie blieb anonym und führte auch den sonst unverwechselbarsten Schriftsteller in ihre Anonymität zurück. Die Anonymität der Form entsprach der Anonymität einer durchschnittlichen Erfahrung, in der die Leser der *tableaux* sich wiedererkannten. Dies begründete den breiten, populären Erfolg der Gattung als einer einfachen Form der Beschreibung des modernen Lebens in der ganzen Vielfalt seiner Erscheinungen.“ Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“ In: *Poetica* 6. (1974). S. 285ff.

<sup>11</sup> „Je dois avertir que je n’ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du peintre et que je n’ai presque rien donné à la réflexion du philosophe.“ Mercier: *Tableau de Paris*. S. X. Wenig später schreibt er: „Je le répète, je n’ai voulu que *peindre*, et non *juger*.“ Mercier: *Tableau de Paris*. S. XIV.

<sup>12</sup> Köhn gibt ein treffendes Beispiel für das moralisierende Verfahren in der Beschreibung. Siehe Köhn: *Straßenrausch*. S. 22ff. Mercier beschreibt sein Anliegen selbst wie folgt: „J’ai pesé sur plusieurs abus. L’on s’occupe aujourd’hui plus que jamais de leur réforme. Les dénoncer c’est préparer leur ruine.“ Mercier: *Tableau de Paris*. S. VIII. „Non, il est impossible à quiconque a des yeux, de ne point réfléchir, malgré qu’il en ait.“ Ebd. S. 7. Und etwas später: „C’est au moral que je me suis attaché; il ne faut que des yeux pour voir le reste.“ Ebd. S. 19.



fel daran aufkommen, dass der ‚observateur‘ in seinen Beschreibungen um die größtmögliche Nähe zu seinen Gegenständen bemüht ist. Die feste zeitliche Verankerung der Beschreibungen im Jetzt und die Bezugnahme auf die Moden, Sitten und Gepflogenheiten seiner Zeit hat auch ihren Grund darin, Gegenwart und Gegenwärtigkeit von Paris zu schaffen und sich strikt daran festzuklammern. Mercier weicht von dieser Präsens-Fixierung nicht ab. Seine Ausflüge in die Historie sind kurz und stehen im Zusammenhang mit dem Gegenwärtigen. Auch der Übersetzer der deutschen Ausgabe des *Tableau de Paris* macht in den Anmerkungen der Ausgabe von 1789 darauf aufmerksam, dass sich die Darstellung von Mercier streng an das Vorbild hält und so dem Leser die Möglichkeit bietet, sich die richtige Vorstellung von Paris zu machen: "Als ich selbst zu Paris war, überzeugte ich mich aus eigener Erfahrung, dass Merciers Gemälde dieser berühmten Stadt, [...] keine aus der Luft gegriffene Schilderung, sondern eins von den Büchern sey, die einen Ausländer oder Reisenden die besten und richtigsten Begriffe, von den Sitten, Ton, und Gang der Pariser Welt geben können."<sup>13</sup> Die Berichte von Mercier stellen Gegenwärtigkeit her; ihre Lebendigkeit resultiert aus diesem Bemühen, über die öffentlichen Sitten und Handlungen das Bild der Stadt entstehen zu lassen. Er ist sich des Wertes seiner Dokumentation bewusst:

"Mais l'homme dédaigne ordinairement ce qu' il a sous les yeux, il remonte à des siècles décadés; il veut deviner des faits inutiles, des usages éteints, sur lesquels il n'aura jamais de résultat satisfaisant, sans compter l'immensité des discussions oiseuses et stériles, où il se perd. J'ose croire que, dans cent ans, on reviendra à mon tableau, non pour le mérite de la peinture, mais parce que mes observations, quelles qu'elles soient, doivent se lier aux observations du siècle qui va naître, et qui mettra à profit notre folie et notre raison."<sup>14</sup>

In diesen Ausführungen wird deutlich, dass die allgemeine Abbildbarkeit der Stadt von Mercier und seinem ‚observateur‘ nicht in Frage gestellt wird.

### Ist der ‚observateur‘ ein Künstler?

Für den Zusammenhang von Künstler und Stadt ist das zweite, mit „Dachböden“ überschriebene Kapitel, interessant, da hier eine der wenigen Stellen in dem *Tableau de Paris* zu finden ist, wo auf die Künstler und Schriftsteller und ihre gesellschaftliche Rolle eingegangen wird. Während sich Vorwort und erstes Kapitel dem ‚observateur‘ und seiner Rolle widmen, stehen im zweiten Kapitel die künstlerisch Tätigen Menschen von Paris im Vordergrund der

---

<sup>13</sup> Louis-Sébastien Mercier: *Mercier's neuestes Gemälde von Paris*. Für Reisende und Nichtreisende. Leipzig: 1789. S. I. (Vorwort des Übersetzers.)

<sup>14</sup> Mercier: *Tableau de Paris*. S. XIIff.

Betrachtung. Für die Untersuchung der perspektivischen Eroberung der Stadt, ist die Frage interessant, ob Mercier in seiner Konzeption den ‚observateur‘ zu den Künstlern und Schriftstellern rechnet, oder ihn einem anderen Menschentyp oder Berufsgruppe zuordnet. Die Dachwohnung ist für Mercier der Ort, an dem der junge geistige Nachwuchs wohnt und sich ausbildet. Unter den Dächern von Paris beginnen Maler, Poeten und Schriftsteller ihre künstlerische Laufbahn. Die Dachböden verhalten sich zu Paris, wie der Kopf zum Körper:

"parlons d'abord de la partie la plus curieuse de Paris, les greniers. Comme dans la machine humaine le sommet renferme la plus noble partie de l'homme, l'organe pensant, ainsi dans cette capitale le génie, l'industrie, l'application, la vertu occupent la région la plus élevée. Là, se forme en silence le peintre; là, le poète fait ses premiers vers; là, sont les enfans des arts, pauvres et laborieux, contemplateurs assidus des merveilles de la nature, donnant des inventions utiles et des leçons à l'univers; là, se méditent tous les chefs-d'oeuvres des arts; là, on écrit un mandement pour un évêque, un discours pour un avocat général, un livre pour un futur ministre, un projet qui va changer la face de l'état, la pièce de théâtre qui doit enchanter la nation. Allez demander à Diderot s'il voudrait quitter son logement pour aller demeurer au Louvre, et écoutez sa réponse. Presque point d'hommes célèbres, qui n'aient commencé par habiter un grenier. J'y ai vu l'auteur d'Émile, pauvre, fier et content. Lorsqu'ils en descendent, les écrivains perdent souvent tout leur feu; ils regrettent les idées qui les maîtrisoient lorsqu'ils n'avoient que le haut des cheminées pour perspective. Greuze, Fragonard, Vernet, se sont formés dans des greniers; ils n'en rougissent point, c'est là leur plus beau titre de gloire."<sup>15</sup>

Wenn Mercier feststellt, dass alle berühmten Schriftsteller oder Maler einmal in einer Dachwohnung gelebt haben und auf die geistigen Größen und Vorbilder seiner Zeit, Diderot, Rousseau, Greuze, Fragonard und Vernet verweist, dann schafft er ein örtlich gebundenes Zentrum der geistigen Reflexion unter den Dächern von Paris. Mercier spricht die Diskrepanz und den Abstand an, die zwischen Außenwelt und Betrachter herrschen. Die Überwindung dieser Grenzen, die auch E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung *Des Vetters Eckfenster* thematisiert, wird zu einer Aufgabe, die viele Schriftsteller in Merciers Augen nicht schaffen. Wenn sie hinaus auf die Straße träten, dann würden sie ihre eigentliche Kraft verlieren und die Ideen, die sich ihrer in den Dachwohnungen bemächtigt hatten, nicht mehr ernst nehmen können. So bleibt der Dachboden auch für Mercier ein abgeschlossener Raum, ein Ort der vielfältigen geistigen Tätigkeit zwar, aber nicht immer ein Raum in Verbindung zur Außenwelt. Denn die Aufmerksamkeit für das Geschehen der Straße von Seiten der in den Dachböden Tätigen ist in Merciers Augen nicht stark genug. Hier wird deutlich, wo Mercier die Trennlinie zwischen dem Künstler (sei es der Poet, Schriftsteller oder Maler) und seinem ‚observateur‘ zieht. Nicht

---

<sup>15</sup> Ebd. S. 11ff.

in der Abgeschlossenheit des Dachbodens kann der ‚observateur‘ seine Ideen fassen, sondern nur auf der Straße. Analog zu den Vorschlägen in Diderots „Essais sur la peinture“, muss für Mercier der öffentliche Raum Gegenstand der Betrachtung sein<sup>16</sup>. Diderot fordert in seiner Abhandlung: „[...] mischt euch in die öffentlichen Begebenheiten, beobachtet auf den Straßen, in den Gärten, auf den Märkten, in Häusern, und ihr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen.“<sup>17</sup> Im Vergleich zu Diderot geht Mercier aber noch einen Schritt weiter; er fordert vom engagierten Schriftsteller nicht nur, dass er sich von der Einsamkeit seiner Stube lossagt, sondern auch öffentliches Interesse in seinen Werken ausdrückt und sie in diesem Hinblick verständlich und vermittelbar macht. Hierin besteht der wesentliche Gegensatz zu demjenigen Künstlertyp, der sich zurückgezogen den Träumereien und der Kunst um der Kunst willen hingibt<sup>18</sup>. Für Mercier hat der ‚observateur‘ nur eine sinnvolle Aufgabe, wenn er hinaus auf die Straße geht und die gesellschaftlichen Missstände ernst nimmt und durch seine Arbeit den Anstoß gibt, sie zu beseitigen<sup>19</sup>.

Mercier verabschiedet sich nicht vollkommen von dem Künstler, wenn er von seinem ‚observateur‘ spricht. Sein ‚observateur‘ tritt in bestimmten Aspekten durchaus als eine dem Künstler verwandte Figur auf. Er lehnt den zurückgezogenen, isolierten Künstler- und Schriftstellertyp als Vorbild für seinen Betrachter ab. Dies wird in dem Verhalten zu seiner Umwelt deutlich, sobald er sich in der urbanen Umgebung bewegt. Denn die Herauslösung aus der Dachkammer ist mehr Symbol für eine Hinwendung und Öffnung zur Außenwelt, die in direkter und unvermittelter Weise aufgenommen werden soll. Dahin entwickelt er die Fä-

---

<sup>16</sup> Denis Diderot fordert in seiner Schrift den akademischen Betrieb dadurch aufzulockern, dass die Schüler der Malereiklassen der Académie des Beaux-Arts weniger Zeit in den Lehrsälen vor Modellen und Skulpturen verbringen und häufiger hinaus auf die Straßen gehen. Für ihn führt das Kopieren und Wiederholen des Immergleichen zu einem manierten und akademischen Stil, der nicht dieselben Qualitäten in einem Maler ausbildet, wie das Zeichnen und das Malen nach Begebenheiten, die auf der Straße passieren. Diderot fordert für die Malerei einen „natürlichen“ Weg. J. W. v. Goethe: *Diderots Versuch über die Malerei*. In Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Band 7 Hrsg: N. Miller u. K. Richter. München: Hanser 1991. S. 719ff. Diderots Vorstellungen eines Weges zurück zur Natur sind schon am Anfang des Jahrhunderts von Roger de Piles geäußert worden. Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*. Paris: Estienne 1708. In seiner Schrift fordert de Piles, sich so früh wie möglich von den Modellen zu lösen, die Natur zu studieren und auf der Straße die Menschen bei ihrer täglichen Beschäftigung zu beobachten.

<sup>17</sup> Zitiert nach der Übersetzung von Goethe in Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. S. 536.

<sup>18</sup> Eckhardt Köhn schreibt hierzu: "Mit dem neuen Ort weist Mercier dem Philosophen auch eine veränderte Individualität zu; er rät ihm, sich auf die Straßenszenen einzulassen und sie im Hinblick auf ihren gesellschaftlichen Sinn kritisch zu betrachten, anstatt im Anblick der freien Natur eine Form des sinnlichen Glücks zu finden und kontemplativ über deren System zu spekulieren." Köhn: *Straßenrausch*. S. 21.

<sup>19</sup> Vgl. Köhn: *Straßenrausch*. S. 19.

higkeiten seines ‚observateur‘. Die Dachkammer steht, wie Mercier anfangs betont, für den Kopf und damit auch symbolisch für die Vorstellungswelt. Deren Grenzen will Mercier überwinden. Er setzt in seiner Konzeption die Vorstellungswelt gegen die tatsächliche urbane Umwelt ab.

Trotz der dem ‚observateur‘ auferlegten Aufgaben – die Äußerung sozialer Kritik und die durchdringende Betrachtungsweise der Sitten der Pariser – kommt der Figur die Möglichkeit zu, sich auch in ihrer Betrachtungsweise selber zu beschreiben. In diesen auf sich selbst reflektierenden Passagen am Anfang des *Tableau de Paris* definiert der ‚observateur‘ seine Rolle und beschreibt sich selber im Vorgang des Betrachtens. Dies wird insbesondere in den Einleitungskapiteln deutlich. Das *Tableau de Paris* beginnt deswegen nicht umsonst mit dem Dachboden als Beschreibungsgegenstand, gilt er doch als Ausgangspunkt für die Schriftlichkeit der Betrachtung, nicht aber als Bedingung für die Betrachtung selbst. Diese muss an anderer Stelle liegen, und Mercier begründet dies auch.

Den Einfluss des urbanen Umfeldes auf einen künstlerisch tätigen Menschen hält Mercier für wichtig. Will dieser sich in irgendeiner Form geistig und handwerklich entwickeln, ist er auf das städtische Umfeld angewiesen. In einem längeren Abschnitt begründet er dies und stellt gleichzeitig heraus, was den ‚observateur‘ im Kern seiner Beobachterrolle mit der Stadt Paris verbindet:

On a dit qu'il fallait respirer l'air de Paris, pour perfectionner un talent quelconque. Ceux qui n'ont point visité la capitale, en effet, ont rarement excellé dans leur art. L'air de Paris, si je ne me trompe, doit être un air particulier. Que de substances se fondent dans un si petit espace! Paris peut être considéré comme un large creuset, où les viandes, les fruits, les huiles, les vins, le poivre, la cannelle, le sucre, le café, les productions les plus lointaines viennent se mêler; et les estomacs sont les fourneaux qui décomposent ces ingrédients. La partie la plus subtile doit s'exhaler et s'incorporer à l'air qu'on respire: que de fumée! Que de flammes! Quel torrent de vapeurs et d'exhalaisons! Comme le sol doit être profondément imbibé de tous les sels que la nature avait distribués dans les quatre parties du monde! Et comment de tous ces sucres rassemblés et concentrés dans les liqueurs qui coulent à grands flots dans toutes les maisons, qui remplissent des rues entières (comme la rue des lombards), ne résulterait-il pas dans l'atmosphère des parties atténuées qui pinceroient la fibre là plutôt qu'ailleurs? Et de là naissent peut-être ce sentiment vif et léger qui distingue le parisien, cette étourderie cette fleur d'esprit qui lui est particulière. Ou si ce ne sont pas ces particules animées qui donnent à son cerveau ces vibrations qui enfantent la pensée, les yeux, perpétuellement frappés de ce nombre infini d'arts, de métiers, de travaux, d'occupations diverses, peuvent-ils s'empêcher de s'ouvrir de bonne heure, et de contempler dans un âge où ailleurs on ne contemple rien? Tous les sens sont interrogés à chaque instant; on brise, on lime, on polit, on façonne; les métaux sont tourmentés et prennent toutes sortes de formes. Le marteau infatigable, le creuset toujours embrasé, la lime mordante toujours en action, applatissent, fondent, déchirent les matières, les combinent, les mêlent. L'esprit peut-il demeurer immobile et froid, tandis

que, passant devant chaque boutique, il est stimulé, éveillé de sa léthargie par le cri de l'art qui modifie la nature? Partout la science vous appelle et vous dit, voyez. Le feu, l'eau, l'air travaillent dans les ateliers des forgerons, des tanneurs, des boulangers; le charbon, le soufre, le salpêtre font changer aux objets et de noms et de formes; et toutes ces diverses élaborations; ouvrages momentanés de l'intelligence humaine, font raisonner les têtes les plus stupides.<sup>20</sup>

Dieses frühe Beispiel der Vereinigung von innerer und äußerer Anschauung der Stadt macht deutlich, dass das Thema einer Verbindung von Künstler und Stadt auch für das *Tableau de Paris* nicht ausgeschlossen werden kann. Zwar bezieht Mercier zunächst das Talent, das sich in Paris entwickeln soll, nicht dezidiert auf den Künstler, aber durch den folgenden Abschnitt wird deutlich, dass nicht ein beliebiges Talent (*talent quelconque*) ausgebildet wird, sondern ein solches, das in einer besonderen Weise mit der spezifischen Atmosphäre und den Umständen von Paris in Verbindung steht. Die Geschäftigkeit der verschiedenen handwerklichen Berufe vermischt sich hier mit den Gerüchen, Lichterscheinungen und Geräuschen einer belebten Straße. Mercier verknüpft auf diese Weise geschickt zwei Anregungen verschiedener Art. Zum einen wird der Betrachter durch die Betriebsamkeit der Werkstätten und Läden zu einer im weiteren Sinne handwerklichen Arbeit angeregt, zum anderen bezieht er Ansporn zu geistiger Aktivität, da die verschiedenen Reize seine Sinneswelt nicht unbewegt lassen. Die Hauptaufmerksamkeit von Mercier liegt in diesem Abschnitt auf dem zweiten Stimulus. Denn keinem Menschen kann die Wirkung des Zitterns und des Bebens, der schlechten wie guten Gerüche, der Flammen, des Rauches und des Dampfes entgehen. Die Bewegung der physischen Welt wird durch die Schwingungen über die Nervenfasern direkt in geistige Bewegungen umgesetzt. Für Mercier ist der Weg so direkt und unvermittelt, dass sich keiner, nicht einmal der ‚größte Dummkopf‘, dem Einfluß der betriebsamen Außenwelt entziehen kann. Keine Person, kein Geist kann unter dieser Einwirkung, die zu jeder Zeit jeden der Sinne fordert, unberührt bleiben.

Der Abschnitt macht deutlich, dass der ‚observateur‘ nicht nur, wie in der Einleitung erklärt, der Räsonierende und das Gesehene Kommentierende sein kann, sondern dass er auch eine kontemplative, unreflektierende Seite besitzt. So gesteht Mercier dem ‚observateur‘ an dieser Stelle durchaus zu, in dem Umfeld, in dem er sich bewegt, von den Eindrücken überwältigt zu sein und von ihnen geleitet zu werden. Da der bildende Künstler zu Merciers Zeit noch leicht in die handwerklichen Berufsgruppen eingereiht werden kann, was im 19. Jahrhundert schwieriger wird, bleibt die Beschreibung des Artisanats nicht nur auf den Bäcker, den

---

<sup>20</sup> Mercier: *Tableau de Paris*. S. 3ff.

Schmied oder den Gerber eingeschränkt, sondern schließt auch den bildenden Künstler mit ein. Die ansteckende Wirkung der Umgebung soll folglich nicht nur eine geistige sein, die das Gehirn mit den ‚Vibrationen‘ der äußeren Welt in Übereinstimmung bringt, sondern eine, die ebenfalls die Hände zu künstlerischer Aktivität anregt. Es kann davon ausgegangen werden, dass Mercier hier auch die ‚Tätigkeit des Schreibens‘ miteinbezogen sieht. Diesen Gedanken folgend, macht es Sinn, wenn der ‚observateur‘ vorgibt, ein Maler zu sein, der nicht dasjenige beurteilt, was er darstellt. Der Wunsch nach einer künstlerischen Methode der direkten Vermittlung von Sinneseindrücken ist verständlich, da auf diese Weise Mercier die Authentizität für sich in Anspruch nehmen kann, die er immer wieder in seinem Werk proklamiert.

Folglich trägt der ‚observateur‘ schon deutliche Züge einer zukünftigen Künstlerfigur, die sich eigenverantwortlich durch die Straßen bewegt und sich ihrer Autonomie in der künstlerischen Gestaltung bewusst ist. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Mercier den ‚observateur‘ zu deutlich als Figur umreißen oder festlegen will, da die Beschreibung seiner Funktion und Tätigkeit auf den Anfang des *Tableau de Paris* (in der Ausgabe von 1782) beschränkt ist. Aber wie Mercier im zweiten Kapitel, ‚Der Dachboden‘, darlegt, sieht er den Schriftsteller dazu verpflichtet, die Möglichkeiten, die ihm Paris in seiner Fülle, Betriebsamkeit und Dichte bietet, für seine Arbeit zu nutzen. Nur so läßt sich die Aufgabe und die Funktion des ‚observateur‘ verstehen und seine Entfernung zum modernen Künstler des 19. Jahrhunderts bestimmen.

Die größte Affinität zu dem Künstler des folgenden Jahrhunderts zeigt Mercier, indem er einen Zusammenhang zwischen dem Gegenstand der Betrachtung, dem Vorgang der Rezeption und der Reproduktion herstellt. Sein Hinweis, die aussichtsreiche Förderung des Talents geschähe gerade in dieser dreifachen Zusammenführung, hebt die Stadt in ihre eigentliche, bedeutsame Position. Analog stellt Karlheinz Stierle für die Ästhetik Baudelaires und die Moderne fest: "Das Werk, in dem die Moderne zur Darstellung kommen soll, setzt die Zusammenstimmung dreier Momente voraus: des Gegenstands der Wahrnehmung, der Weise der Wahrnehmung und der Reproduktion der Wahrnehmung im Medium der Kunst."<sup>21</sup> Merciers Werk kann an manchen Stellen im Lichte der Moderne und die Figur des ‚observateur‘ als Vorläufer der modernen Künstlerfiguren betrachtet werden, insbesondere des Flaneurs, wie Eckhart Köhn in seiner Arbeit herausstellt.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“ S. 302.

<sup>22</sup> "Mercier verkörpert literaturgeschichtlich den frühesten Typus des urbanen Spaziergängers, dem die Großstadt zur Landschaft sich verwandelt. Das Bild der Stadt so gestaltend, wie »Auge und Verstand es zusammengefügt haben«, ist dessen Perspektive erstmals als die des darstellenden Ichs in

Desweiteren wird deutlich, dass Mercier in diesem und in anderen Abschnitten versucht, auf spezifisch großstädtische Momente aufmerksam zu machen, also auf jene Momente, die in der Provinz nicht zu finden sind, wie z. B. die Dichte und Fülle der Gassen inmitten einer sich weit ausdehnenden Stadtlandschaft. Diese Verbundenheit mit Paris, die auch als eine unüberwindliche Fixierung bezeichnet werden kann, ist typisch für den ‚observateur‘, der sich in ‚anderer Luft‘ nicht bewegen könnte. Wenn er in diesen urbanen Erscheinungen die Lichter und Geräusche beschreibt und in ihnen die immanente Bedeutung für die Sinneswelt eines Menschen entdeckt, so wird deutlich, dass der ‚observateur‘ für die der Großstadt anhaftenden optischen, auditiven und olfaktorischen Aussendungen in besonderem Maße zugänglich ist und in ihnen einen woanders nicht vorkommenden künstlerischen Wert entdeckt. In den dargelegten Beschreibungsmomenten verdichtet sich auf diese Weise der Rezeptionszusammenhang zu einer intensiven mentalen Übereinstimmung zwischen Erscheinung und Betrachter und bewirkt bereits eine der Lyrik ähnliche Reduzierung der Perspektive auf ein allein empfindendes Ich. Merciers Aufmerksamkeit für die Begabung des Betrachters, für die Herausbildung seiner Fähigkeit, die allein darin besteht, dass er „es versteht zu sehen und zu hören“<sup>23</sup>, zeigt sein Interesse an der Organisation und dem Aufbau einer das Urbane empfindenen Erzählerstimme, die sich in den poetischen und literarisch gestalteten Wahrnehmungsprozess eingliedern läßt<sup>24</sup>.

Es ist bezeichnend, dass Mercier am Anfang einer Entwicklung steht, die das Urbane als das Symbol für die Außenwelt im Ganzen sieht. Die Stadt in ihrer größten Dichte wird schon bei Mercier in der Konzeption des ‚observateur‘ nicht nur zu dessen größter Herausforderung, sondern viel mehr zu dessen Voraussetzung. Der betrachtende Umgang mit der Welt, so wie die Stadt sie präsentiert, wird zum dominierenden Beispiel für die Auseinandersetzung des Menschen und des Künstlers mit der Außenwelt im Ganzen. Die Forschung hat in vielen Arbeiten die ursprüngliche Bedeutung des *Tableau de Paris* für die nachfolgende Entwicklung in der Literaturgeschichte erkannt. Nicht zuletzt Baudelaires Bezugnahme auf Mercier in seinem Gedichtzyklus *Les Fleurs du Mal* hat hierzu den Anstoß gegeben.

---

Merciers *tableau* präsent.“ Köhn: *Straßenrausch*. S. 21.

<sup>23</sup> "Que de tableaux éloquens qui frappent l'oeil dans tous les coins des carrefours, et quelle galerie d'images, pleine de contrastes frappans pour qui sait voir et entendre !" Mercier: *Tableau de Paris*. S. 8.

<sup>24</sup> Interessant ist an dieser Stelle das Zitat von Restif de la Bretonne, der ebenfalls den Zusammenhang von Urbanität und menschlicher Empfindungsgabe herstellt: „Plaisirs bruyans! vifs et délicieux plaisirs que l’urbanité donne aux Heureux du siècle, que laissez-vous, quand vous êtes évaporés ? L’ennui, l’affaissement, la langueur, l’inertie absolue, les vapeurs.“ Nicolas-Edme Restif de la Bretonne: *Les Nuits de Paris*. S. 8.

Der Stadtbeschreibungstext ohne handelnde Personen, wie Merciers *Tableau de Paris* und verwandte Texte, Reiseberichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert, oder Adalbert Stifters Chronik *Wien und die Wiener*, wählt den anonymen, nicht als Person in den Vordergrund tretenden, dafür aber in der Regel allumfassend wissenden und gebildeten Betrachter, der das Gesehene wohlstrukturiert und kommentiert wiedergeben kann. Der erzählende Text, der Roman oder die Erzählung, gibt meistens eine Betrachtung der Stadt aus der Perspektive einer näher vorgestellten Person wieder. Beide Varianten kommen aber auch in Verschränkung vor. Wie die Beispiele von Gogol, Keller und Hawthorne zeigen, kann die Stadtbetrachtung in ein und dem selben Werk zwischen diesen beiden Betrachttermöglichkeiten hin und her wechseln. Der Wechsel gehört dabei schon zu einer Inszenierung der Stadt-Betrachter Beziehung, wie später noch gezeigt wird.

Auch Mercier konstruiert einen Eingang in die Stadt. Der Rundblick im ersten Kapitel versucht einen Überblick zu gestalten und dadurch eine Ankunft für den Leser nachzuvollziehen. Denn die ersten Bilder der Stadt sind so gestaltet, als ob ein Betrachter sich einen ersten Eindruck verschafft. Eine Vorkenntnis oder Vorbildung des Betrachters wird nicht sofort erkennbar, und so begibt sich zu Beginn des Textes der Betrachter in die Stadt und inszeniert seine Ankunft. Auch die Wahl der Themen weist auf eine Ankunft hin. Der Rundumblick ist der Versuch, sich einen Überblick über die Stadt zu verschaffen; die Dachkammer, mit dem Hinweis auf den Kopf der Stadt, steht für den Ort der intellektuellen Verarbeitung der Eindrücke und das Finden der Sprache für das Gesehene; die Steinbrüche weisen nicht nur auf die Materialität, sondern auch auf die Ausdrucksweise der Stadt hin, da die Steine für die Architektur das, was für die Sprache die Worte sind. So bilden sich in den ersten fünf Kapiteln Motive des geistigen und materiellen Einstiegs in die Stadt heraus.

Welche ausführlichen Aufgaben die Künstlerfigur für die Darlegung der Erzählsituation besitzt und welche Rolle sie für das Zusammenziehen der Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesse in der Literatur spielt, soll anhand von E.T.A. Hoffmann verdeutlicht werden. Hoffmann führt das gesamte Repertoire an Fragen auf, die sich im Zusammenhang mit den Abbildmethoden der Kunst stellen. Er macht in seiner Erzählung *Des Vetters Eckfenster* deutlich, inwieweit die erzählerische Form es ermöglicht, den Betrachter und seine gesamte Instanz in Beziehung zu seinem Gegenstand zu setzen. Hoffmann stellt in der Erzählung dar, wie sich ein Dichter in seinem eigenen System der Betrachtung einrichtet und sich selbst in die Betrachtung der Stadt miteinschließt. Raimund Theis macht auf die besondere Aufgabe der Stadt in diesem Zusammenhang noch einmal aufmerksam:



"Der zeitkritische Blick konstatiert in seiner Analyse der Großstadt als der modernes Leben prägenden Daseinsform einen völligen Wertezerfall, das Zerschneiden jeder tradierten Ordnung, so dass sich der Künstler mit seinem Ziel, normative Wahrheit zu demonstrieren, allein in orientierungsloser Leere vorfindet. Bei einer das Bewusstsein und die Kunstregeln übergreifenden Norm richtet sich der Wahrheitsanspruch an die Kunstpraxis selbst, wird künstlerisches Schaffen zum Mittel der Wahrheitssuche, wobei sich die Begrenztheit und eingeprägte Voreingenommenheit des herkömmlichen Systems sprachlicher Mitteilung – letztlich die Unfähigkeit, darin transzendente Wahrheit an sich einzufangen und wiederzugeben – immer wieder beweist."<sup>25</sup>

Der Künstler setzt zu der perspektivischen Eroberung der Stadt an, um sich im künstlerischen Schaffen ein „Mittel der Wahrheitssuche“ zu etablieren und sich einen Zugang zum Verstehen der Außenwelt ermöglichen zu können. In diesem Sinne findet auch die perspektivische Eroberung der Stadt Berlin in der Erzählung von E.T.A. Hoffmann statt.

### **3. „...sich mit der Welt befreundend!“ Der Künstler und seine Überwindung der Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster***

Ausführlich durchleuchtet E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung *Des Vetters Eckfenster* die Situation, aus der heraus die Wahrnehmung der Stadt und damit ihre Beschreibung vollzogen wird. Hoffmann stellt einen alternden, kranken und an sich selbst zweifelnden Schriftsteller vor, dessen Beobachtungen des Gendarmenmarktes in Berlin den wesentlichen Teil der Erzählung bilden. Eine Rahmenhandlung gliedert sich um mehrere Beschreibungsabschnitte, in der nicht nur die Beobachtungs- und Beschreibungssituation ausführlich dargelegt wird, sondern diese von den Protagonisten auch kommentiert und reflektiert wird. Der Erzähler der Rahmenhandlung, der den Schriftsteller, seinen Vetter besucht, übernimmt die Aufgabe, die Ausgangssituation für die später folgenden Beschreibungen aufzuzeigen:

„Es ist nötig zu sagen, dass mein Vetter ziemlich hoch in kleinen niedrigen Zimmern wohnt. [...] Dabei liegt meines Vetters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt. Es ist ein Eckhaus, was mein Vetter bewohnt, und aus dem Fenster eines kleinen Kabinetts übersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes.“<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Raimund Theis: „Stadt-Erfahrung und Erzählung.“ In: *Romanische Forschungen*. H. 1. (1971). S. 71ff.

<sup>26</sup> E.T.A. Hoffmann: „Des Vetters Eckfenster.“ In Ders.: *Werke*. Band 4. Frankfurt/M.: Insel 1967. S. 382.

Mit Blick auf den Gendarmenmarkt an einem Markttag findet ein Dialog statt, in dem die beiden Vettern abwechselnd ihre Beobachtungen des regen Treibens auf dem reichlich bevölkerten Platz schildern und kommentieren. Dem Schriftsteller kommt in der Binnenhandlung, die in Form eines Dialoges zwischen den beiden gestaltet ist, eine hervorgehobene Position zu, da er die ausführlicheren Beschreibungen vornimmt und damit den Beschreibungsvorgang dominiert. Zudem fasst er am Anfang den Vorsatz, dem Erzähler richtiges Betrachten zu lehren: „Auf, Vetter! ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann.“<sup>27</sup> Der Besucher äußert allerdings nach den ersten Beschreibungsabschnitten seinen Zweifel an der Übereinstimmung von geschildertem und wahren Leben, indem er auf die besondere Veranlagung des Schriftstellers hinweist, mit der Phantasie eine beselte und zugleich glaubwürdige Wirklichkeit abbilden zu können: „Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau, ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles plausibel, dass ich daran glauben muss, ich mag wollen oder nicht.“<sup>28</sup> Mit dieser und ähnlichen Äußerungen bildet der Erzähler einen konstanten Widerpart, der dem Dichter wiederholt einen Spiegel vorhält, und damit die ausschweifenden und an Details überfüllten Ausführungen ins Verhältnis zu dem vom Fenster aus Wahrnehm- und Erkennbaren setzt.

Aber mit diesem Einwand des Besuchers dringt die Erzählung zum eigentlichen thematischen Zentrum vor, dem Gegensatz von Wirklichkeit und Phantasie. Dieser dient hier als Hülle für ein diffizileres und unmittelbar daraus abgeleitetes Thema – der Beziehung des Schriftstellers zu dem vor seinem Fenster Stattfindenden, d.h. seine eigene Einstellung gegenüber der äußeren Wirklichkeit. Die Erzählung baut einen Antagonismus zwischen dem Künstler und seiner Umwelt auf, indem beiden von einander streng getrennte Sphären zugeordnet werden. Dem Dichter wird von Anfang an eine Veranlagung zum Phantasieren zugeschrieben; zweimal wird in der Einleitung auf die „Fantasie“ des Schriftstellers hingewiesen<sup>29</sup>. Seine Geschichten seien „ersonnen“, und die Hinweise auf die rege innere Vorstellungskraft des Künstlers begleiten die Erzählung bis zum Ende. So verwundert es nicht, dass der einzige deutliche Verweis auf das Werk des Dichters einer Märchensammlung gilt. Und obwohl er an einem der

---

<sup>27</sup> Ebd. S. 384.

<sup>28</sup> Ebd. S. 386f.

<sup>29</sup> So äußert der Erzähler über seinen Vetter: „[...] die schwerste Krankheit vermochte nicht den raschen Rädergang der Fantasie zu hemmen, der in seinem Innern fortarbeitete, stets Neues und Neues erzeugend.“ Ebd. S. 381. Wenig später heißt es, und wieder bezieht sich der Erzähler auf den Schriftsteller: „[...] die Fantasie fliegt empor und baut sich ein hohes, lustiges Gewölbe bis in den blauen glänzenden Himmel hinein.“ Ebd. S. 382.

belebtesten und bekanntesten Plätze Berlins wohnt, lebt er zurückgezogen in seiner Wohnung, menschen-scheu und mit seinen Gedanken fern des vor seinem Fenster sich abspielenden Geschehens. „Mein Geist zieht sich in seine Klausur zurück!“ ist die zusammenfassende Beschreibung seiner Selbst und Begründung für die entstandene Isolation, in der er lebt. In dieser zurückgezogenen Welt, die im Werk Hoffmanns oft zu einer grundlegenden Voraussetzung für geistige oder künstlerische Tätigkeit gemacht wird, strebt der Schriftsteller mit seinem Geist in Richtung Himmel und baut sich jenseits der niedrigen Zimmerdecke, das heißt jenseits der ihn bedrängenden und eingrenzenden Realität, seine Gedanken- und Phantasiewelt auf. Wird diese Ausrichtung der Gedankenwelt, die Hinwendung zum Irrealen und Unwirklichen als die Grundhaltung des Schriftstellers beschrieben, so erscheint die Außenwelt vor dem Fenster als Opposition, in ihrer Intensität und Gegenwärtigkeit dem Phantastischen und Visionsbeladenen der Dichterwelt entgegengesetzt.

Das Marktgeschehen findet auf einem der schönsten Plätze Berlins statt, der in der Stadt zu Hoffmanns Zeiten bereits eine vielfältige repräsentative Funktion für das Bürgertum erfüllt. Als Ort für die religiösen Gemeinden mit den beiden Domen, Zentrum kultureller Entfaltung mit dem Schauspielhaus, aber auch Wohnstädte des gehobenen Bürgertums und zahlreicher Künstler der Zeit – an erster Stelle sind hier die Musiker zu nennen – erfüllt er unter vielem anderen die Funktion eines Marktplatzes. Die Bekanntheit des Platzes ist in dieser vielfältigen Benutzung begründet, und es dürfte sich kein anderer Platz oder eine andere Straße in dem damaligen Berlin finden, der einen ausführlicheren und breiter gefassten Querschnitt durch die Berliner (bürgerliche) Gesellschaft mittels seiner Passanten und seiner Architektur abbildet. In anderen Worten ausgedrückt, die städtische Wirklichkeit wird an keinem anderen Ort derart dicht zusammengedrängt und gebündelt und gleichzeitig umfassend zu betrachten gewesen sein wie hier. Zudem war es Zeitzeugen wegen der genauen geographischen Festlegung und der Berühmtheit des Ortes möglich, ihre eigene Erfahrung mit der Erzählung zu vergleichen. Dass hier also der Sphäre eines Einzelnen, die durch innere Vorstellung und Phantasie genährt wird, die Sphäre der Allgemeinheit, die durch routinemäßigen Ablauf, deutliche architektonische Präsenz und allgemeine Nutzung, kurz durch Öffentlichkeit geprägt und festgeschrieben ist, entgegengesetzt wird, bildet den entscheidenden Ausgangspunkt für die Erzählung. Die Unterschiedlichkeit und die Unvereinbarkeit der beiden Sphären wird zwar am Anfang der Erzählung aufgebaut und scheint unverrückbar, wird in dieser Form allerdings nicht von dem alten Dichter akzeptiert. Er sieht die Möglichkeit der Vermittlung. Denn die Grenze zwischen den beiden Welten ist durchlässig; das Eckfenster, nach dem die Geschichte benannt ist,

macht dies deutlich. Ein Austausch, in diesem Fall ein visueller, liegt im Rahmen des Möglichen, und eine Berührung der zwei unterschiedlichen Sphären soll hergestellt werden. An diesem entscheidenden Schnittpunkt zwischen öffentlicher und zurückgezogener, eigener Welt positioniert sich der Schriftsteller.

Die Motive für das Streben des Dichters in diese Position der Vermittlung werden deutlicher, wenn man das künstlerische Ziel betrachtet, das dahinter zum Vorschein kommt. Hinter dem Versuch, innere Anschauungswelt und äußere Gegenstandswelt durch Betrachtung und Beschreibung zusammen zu bringen, verbirgt sich das grundlegende Verlangen des Künstlers, seine eigene Vorstellungswelt mit der allgemeinen zu vereinen<sup>30</sup>. Der Schriftsteller spricht den Wunsch nach Annäherung aus: „Aber dies Fenster ist mein Trost, hier ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen, und ich fühle mich befreundet mit seinem niemals rastenden Treiben.“ Was hier als philosophische Frage bei Hoffmann nicht zum ersten mal behandelt wird und in der Forschung häufig als der aussichtslose Versuch beschrieben wird, Leben und Kunst zu vereinen<sup>31</sup>, bildet ein Grundthema der Handlung. Der Dichter bezeichnet selbst seine künstlerische Vorgehensweise als „das wirkende, schaffende Leben, welches, zur äußeren Form gestaltet, aus mir selbst hinaustritt, sich mit der Welt befreundend!“<sup>32</sup> Der Übergang von innerer, empfundener Welt zur äußeren, allgemeinen versteht er als eine Annäherung, als eine Suche nach gemeinsamen Verstehen. Die Kunst beginnt dort zu existieren, wo die „deutliche Anschauung der im Inneren aufgefaßten Gestalt“ (*Lebensansichten des Katers Murr*) nicht nur eine Entsprechung im Werk des Künstlers, sondern eine Übereinstimmung in der äußeren Welt findet. Mit diesen Gedanken wird sich der Dichter seiner Funktion und seiner geistigen Arbeitsweise bewusst, die versucht, beide Sphären künstlerisch erfolgreich zueinander in Be-

---

<sup>30</sup> In Hoffmanns Künstlerroman *Lebensansichten des Katers Murr* kommt es im zweiten Band im dritten Abschnitt zwischen dem Abt und Kreisler zu einem Gespräch über die gegenwärtigen jungen Künstler, in dem der Abt darlegt, wie wichtig es für einen Maler sei, eine im Inneren gefaßte Gestalt zur äußeren Darstellung zu bringen: „Es ist ein eigenes Ding mit unsern jungen Künstlern, sie studieren und studieren, erfinden, zeichnen, machen gewaltige Kartons, und am Ende kommt Totes, Starres hervor, das nicht eindringen kann ins Leben, weil es selbst nicht lebt. [...] Es fehlt unsern jungen Malern an der wahren Begeisterung, die das Bild in aller Glorie des vollendetsten Lebens aus dem Innern hervorruft und ihnen vor Augen stellt. Man sieht, wie sich dieser, jener vergebens abquält, um endlich in jene erhöhte Stimmung des Gemüts zu geraten, ohne die kein Werk der Kunst geschaffen wird. [...] Unsere jungen Maler bringen es nicht zur deutlichen Anschauung der im Innern aufgefaßten Gestalt, und mag es vielleicht nicht lediglich daher kommen, dass sie, gerät ihnen auch sonst alles so ziemlich gut, doch die Färbung verfehlen?“ Hoffmann: *Werke*. Band 3. S. 420f.

<sup>31</sup> „Der Künstlerroman ist erst möglich, wenn die Einheit von Kunst und Leben zerrissen ist, der Künstler nicht mehr in den Lebensformen der Umwelt aufgeht und zum Eigenbewußtsein erwacht.“ Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman*. Freiburg: Dissertation 1922. [Nachdruck in Ders.: *Schriften*. Band I. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.] S. 12.

<sup>32</sup> Hoffmann: „Des Vetters Eckfenster.“ S. 382.

ziehung zu setzen. Der Dichter E.T.A. Hoffmann wäre jedoch nicht seiner eigenen Natur gefolgt, hätte er es unterlassen, die Grenzen dieses künstlerischen Strebens aufzuzeigen und den Künstler am Ende an diesem Versuch scheitern zu lassen.

Schon in den beiden Aussagen des Dichters wird der Widerstand sichtbar, der sich in seinem Versuch der Hinwendung zur Welt manifestiert. Die Vermittlung findet am Fenster statt, und nicht im Treiben selber, wodurch die Distanz zwischen ihm und der Außenwelt kenntlich wird. Das Fenster unterstreicht somit die Ausgrenzung aus der Menge. Wenn er sich allerdings mit dem regen Treiben ‚befreundet fühlt‘, wird deutlich, dass die Annäherung erwünscht ist, auch wenn sie noch nicht vollzogen ist. Der Wunsch nach der Eingliederung erscheint hier und wird im Verlauf der Erzählung immer wieder aufgegriffen. Der Dichter versucht wiederholt in die Außenwelt vorzudringen, sich mit dieser ‚zu befreunden‘ und sich in dieser einzugliedern.

Wie schwierig das Vordringen von einer Sphäre zur nächsten ist, macht die Episode mit dem Blumenmädchen deutlich. Hier wird auch erkennbar, welchen Irrtümern der Dichter aufsitzen kann, wenn er versucht, eine Eingliederung über sein eigenes Werk zu erreichen. Die Episode ist nicht ohne Grund in den Mittelteil der Erzählung gerückt, um einen Wendepunkt zu setzen und durch die Demaskierung der Eitelkeit und der Gefangenschaft des Dichters in einer Kunstwelt die Isolierung in der eigenen Gedankenwelt zu demonstrieren. Er erzählt die Begegnung mit einem Blumenmädchen, das er vor seinem Haus hinter einem Blumenstand beim Lesen beobachtet. Er spielt mit dem Gedanken, „daß es eins meiner eigenen Werke sei, was eben jetzt das Mädchen in die fantastische Welt meiner Träumereien versetzte.“<sup>33</sup> Tatsächlich handelt es sich um ein vom Dichter geschaffenes Märchen, das das Mädchen liest. Sie fühlt sich in die Welt der Geschichte versetzt, „als wenn man mitten drin säße“, aber die Tatsache, dass es sich bei dem vor ihr Stehenden um den Schöpfer dieser Welt handelt, übersteigt ihre Vorstellungskraft. In dem Dialog zwischen ihr und dem alten Dichter kommt die ganze Ignoranz und Naivität zum Ausdruck, die den Dichter seiner Illusion beraubt, er könne mit seinem Werk eine Brücke zwischen seiner geschaffenen und der vorhandenen Realität schlagen. Der Dichter stellt verbittert fest, dass das Mädchen an dem Zustandekommen des Buches nicht interessiert ist. Das Blumenmädchen steht für die Einstellung der gesamten Gesellschaft gegenüber der Kunst. Das Philistertum, seine Spießbürgerlichkeit und Kunstfeindlichkeit kommt in der Reaktion des Mädchens zum Ausdruck. Hoffmann schreibt: „Der Begriff eines Schriftstellers, eines Dichters war ihr gänzlich fremd, und ich glaube wahrhaftig, bei

---

<sup>33</sup> Ebd. S. 391.

näherer Nachfrage wäre der fromme kindliche Glaube ans Licht gekommen, dass der liebe Gott die Bücher wachsen ließe wie die Pilze.<sup>34</sup> Der Künstler und sein Anteil an der Entstehung der Märchenwelt wird nicht wahrgenommen. Die Gesellschaft liest zwar die von dem Künstler erschaffenen Werke, bezieht die darin hergestellte Realität aber nicht auf das Vorstellungsvermögen des Schriftstellers. Die anfängliche skeptische Haltung des besuchenden Vetters tritt wieder hervor, und die Illusion zerplatzt wie eine Seifenblase vor den Augen des Dichters.

Dabei ist die Enttäuschung eine doppelte. Dem Dichter gelingt es nicht, in das durch sein Fenster eingerahmte, von ihm selbst ausgeschmückte Bild vorzudringen. Die Welt hinter dem Fenster präsentiert sich für ihn nicht als jene, die er am Anfang der Erzählung aufgebaut hat. Die „Theaterwand“<sup>35</sup> bleibt eine undurchlässige Grenze, hinter welcher der Dichter keine Lebensgrundlage findet. Das Hinausgehen auf den Marktplatz, der Wille, „sich mit der Welt zu befreunden“, scheitert, weil das Geschehen nur aus einer Perspektive für den Dichter verständlich ist, nämlich die aus der Dachstube heraus. Die Vermittlung kann nur durch den Rahmen des Fensters hindurch geschehen, nicht aber aus dem Geschehen selber heraus. Die Erweiterung der Perspektive, die Eroberung des Raumes vor dem Fenster scheitert, weil sich die Menschen dort nicht einer Welt zuordnen lassen, die sich der Dichter vorgestellt und aufgebaut hat. Seine Schilderung des Marktgeschehens kann auf dem Marktplatz keine Nahrung finden, sie muss dort abbrechen, denn der Dichter ist auf die Betrachtung aus der Ferne angewiesen, auf eine Vermittlung über eine poetisch konstruierte Distanz hinweg. Der Künstler bleibt hinter einer unüberwindlichen Schwelle gefangen, der Versuch der Eroberung scheitert.

### Victor Hugo: Die poetische Eroberung der Stadt

Der von Hoffmann dargelegte Widerstand der Stadt gegenüber ihrer Eroberung durch die Beschreibung wird auch von Victor Hugo in seinem Roman *Notre-Dame de Paris* thematisiert. In dem Kapitel II des 5. Buches „Ceci tuera cela“ stellt Hugo die Frage nach der poetischen Vereinnahmung der Stadt. Für ihn ist die in der Literatur beschriebene Stadt die neue und moderne Darstellung, die das Auftreten der Stadt in der Wirklichkeit ablöst. Hugo diskutiert in einem in den Roman eingefügten Exkurs das Verhältnis von Architektur und gedrucktem Text. Zum Anlass seiner Überlegungen nimmt er den Satz: „Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice.“ Der Satz bedeutet zunächst die Zerstörung der Kirche durch Gutenbergs Erfindung

---

<sup>34</sup> Ebd. S. 392.

<sup>35</sup> Ebd. S. 387.

des Buchdrucks. „Édifice“ steht hier nicht nur für das Gebäude der Kirche im engeren Sinne, sondern darüber hinaus für die die Kirche tragenden Pfeiler, die gesprochene und die geschriebene Sprache, die Kanzel und die Handschrift. Das Ende des Monopols der Kirche auf den größten Teil der allgemeinen Kommunikation bedeutet den Verlust ihrer eigentlichen Macht. Das langsame Ende der Herrschaft über die öffentliche Sprache hat die Zerstörung der wichtigsten Pfeiler ihres Gebäudes zur Folge, womit sie aufhört zu existieren. „La presse tuera l'église.“ Für Hugo hat dieser Satz über diese religiöse Bedeutung hinaus noch eine zweite, die er eine ‚philosophische‘ nennt und die er dem Standpunkt des Gelehrten oder des Künstlers zuschreibt. In dieser zweiten Bedeutung wird „l'édifice“ gleichgesetzt mit Architektur, oder präziser ausgedrückt mit der Sprache der Architektur.

Die Architektur ist bis zur Erfindung des gedruckten Buches das eigentliche Buch der Menschheit („le grand livre de l'humanité“). In ihr drückt sich der wesentliche Teil des kulturellen Schaffens und des allgemeinen Wissens aus. Die Baukunst ist für Hugo die vorherrschende Ausdrucksweise („l'expression principale“). Die aufgerichteten Steine der Urvölker, die Pyramiden der Ägypter, die Tempel der Antike und die Kathedralen des Mittelalters sind Werke, in denen sich die Veränderungen und Errungenschaften der Menschen ablesen lassen, wie sonst in keiner anderen Kunstgattung. Für die Menschheit weisen diese Bauwerke Analogien mit der Sprache auf, da diese ebenfalls aus Einheiten wie den Wörtern besteht und nach Regeln gebaut ist, die einer Grammatik entspricht<sup>36</sup>. Aber sie besitzen nicht den Nachteil vergänglich zu sein wie die gesprochene Sprache, die nicht aus dem dauerhaften Material des Steins geschaffen ist. So wird die Architektur zu der eigentlichen Schrift der Menschheit in der Zeit vor Gutenberg: „Ainsi, jusqu'à Gutenberg, l'architecture est l'écriture principale, l'écriture universelle.“<sup>37</sup>

Da die Architektur alles ausdrücken kann wie eine Schrift, sind die Gebäude Teil einer Sprache. „[...] il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne soit faite édifice, que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments; que le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre.“<sup>38</sup> Werden die Gebäude zusammengefügt, entsteht eine Stadt, wie Wörter und Sätze zu einer Sprache sich verbinden und einen Text bilden. Roland Barthes hat diesen Schluss gezogen und damit der Literaturwissenschaft ein neues Gebiet eröffnet. Seiner Meinung nach lässt sich eine Analogie zwi-

---

<sup>36</sup> Vgl. Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris*. Paris: Garnier 1961. S. 175ff.

<sup>37</sup> Ebd. S. 180.

<sup>38</sup> Ebd. S. 181ff.

schen dem Lesen eines Textes und dem Lesen der Stadt beim Durchwandern herstellen, wodurch der Begriff „écriture de la ville“ geprägt wird<sup>39</sup>.

Für Victor Hugo wird im 15. Jahrhundert die Sprache der Architektur durch die Schrift des Buches abgelöst. Mit dem Buchdruck beginnt der Niedergang der Architektur, da der menschliche Geist sich auf dem Wege der Druckpressen schneller und einfacher Ausdruck verschaffen kann. „Un livre est si tôt fait, coûte si peu, et peut aller si loin!“<sup>40</sup> Es wird die eine Kunstgattung in ihrer vorherrschenden Bedeutung durch die andere abgelöst. Alle erneuernde Kraft in der Kultur wird durch das Buch verbreitet, während die Architektur sich im Kreise zu drehen beginnt und sich immerfort wiederholt.

Es ist aber die Kraft des poetischen Vorstellungsvermögens, die dem Buch die eigentliche Vormachtstellung zuweist. Da das Buch auch verschwundene Gebäude und Stadtansichten vergangener Tage in der Beschreibung wieder auferstehen lassen kann, ist es der Architektur überlegen. Hugos eigenes Unternehmen, das Paris des 15. Jahrhunderts in seinem Roman wieder lebendig werden zu lassen, ist ein Beispiel für die eigentliche Macht des Buches. Der moderne Künstler bekommt hier ein bedeutenderes Medium, sein Können wird anhand seiner poetischen und nicht seiner baulichen Fähigkeiten gemessen. Der Architekt, noch im 18. Jahrhundert bedeutendster Künstler in der Rangfolge der Künste, wird in Hugos Augen von dem Dichter abgelöst. Die poetische Eroberung der Stadt Paris ist die von Hugo geforderte Maxime für den Künstler des 19. Jahrhunderts.

#### 4. Gogols Künstler und die Annäherung an Petersburg

Während Gogols erste Erzählsammlung *Abende auf dem Weiler bei Dikanka* (1831ff.) sich noch der ukrainischen Heimat als Handlungsort und vor allen Dingen dieser Gegend entstammenden Personen, Sagen und Märchen als Vorlage bedient, verschiebt sich der geogra-

---

<sup>39</sup> Roland Barthes hat auf den Zusammenhang von Stadtlandschaft und Schrift bei V. Hugo hingewiesen. Barthes setzt voraus, dass Sprache der Architektur gleich Sprache der Stadt ist. Bei Hugo kommt der Begriff Stadt nicht vor. Aber die Herleitung ist nicht von weit hergeholt: „Et nous retrouvons ici la vieille intuition de Victor Hugo: la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret.“ Roland Barthes: „Sémiologie et urbanisme“. In Ders.: *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil 1985. S. 268. Bemerkenswert ist der Rat von Barthes, nicht eine Struktur im Stadtext ausmachen zu wollen, die auf ein allgemeines Zeichensystem übertragen werden kann - in Analogie zur Semiotik des sprachlichen Textes. Nicht alle sind seinem Rat gefolgt: Siehe M. J. Gottdiener/A. P. Lagopoulos: *The city and the Sign. An introduction to Urban Semiotics*. New York: 1986.

<sup>40</sup> Hugo: *Notre-Dame de Paris*. S. 186.



phische Erzählmittelpunkt in Gogols zweiter umfassenden Veröffentlichung *Arabesken* nach St. Petersburg. Diese 1835 erscheinende Sammlung enthält Aufsätze historischen und kunsthistorischen Interesses und die drei Erzählungen *Der Newskij-Prospekt*, *Das Porträt* und *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*. Alle drei Erzählungen spielen in St. Petersburg und lassen diese Stadt in ausführlicher Weise zum literarischen Gegenstand werden<sup>41</sup>. Auf diese Weise spiegelt sich in dem literarischen Werk Gogols mit etwas Verzögerung der eigene Wohnortwechsel<sup>42</sup>. Geht der Blick in den frühen Erzählungen noch hauptsächlich in die Vergangenheit oder wird die Handlungszeit von einer zeitlosen Beständigkeit des Provinz- und Landlebens geprägt, ist die gesamte Prosa ab der Mitte der 30er Jahre auf die Gegenwart ausgerichtet. Auch die Auswahl der erscheinenden Figuren unterzieht sich einem grundlegenden Wechsel. Treten in den früheren Erzählungen noch vorwiegend Bauern, Landbesitzer und Dorfbewohner auf, werden diese in den drei in den *Arabesken* veröffentlichten Erzählungen von einem Ensemble typischer Stadtfiguren abgelöst. Diese sich im Schaffen Gogols vollziehende Verlagerung der erzählten Welt vom Land in die Stadt führt dazu, dass diesen späteren Erzählungen, die ab 1835 erscheinen, eine von Gogol selbst nicht vorgenommene, sondern vom Publikum gewählte Bezeichnung als ‚Petersburger Erzählungen‘ gegeben wird. Damit wird deutlich, wie stark der Handlungsort in den Augen der Leserschaft diesen Erzählungen ihren Stempel aufdrückt. Das Hervortreten und das deutliche Erscheinen St. Petersburgs wird um so mehr dem damaligen literarischen Publikum ins Auge gefallen sein, als es eine Weile so scheint, als ob der Autor nicht nur wegen seiner Herkunft, sondern auch wegen des Erfolges der zuerst publizierten ukrainisch-dörflichen Geschichten so sehr mit diesem Sujet verbunden ist, dass diese thematische Festlegung schwer auflösbar erscheint. Die Umorientierung und Verlagerung der erzählten Welt vom Land in die Stadt mag deshalb manchen Leser erstaunt haben, auch wenn sich genug Motive und Stilmittel aus der früheren Zeit sowie der Gebrauch phantastischer Wendungen im Handlungsablauf in den neuen Erzählungen wiederfinden lassen.

Zu der grundsätzlichen Verlagerung der erzählten Geographie der Handlungsorte und dem erwachenden Interesse an der Integration St. Petersburgs in das literarische Werk läuft die Entdeckung einer wichtigen Figur parallel. Von Gogol wird keine Figur in der Anfangszeit

---

<sup>41</sup> Die beiden Erzählungen *Der Newskij-Prospekt* und *Das Porträt* finden sich in dem selben von Gogol zur Niederschrift benutzten Heft und unterbrechen sich gegenseitig. Das heißt, dass die Arbeit an beiden Werken parallel verlief. Siehe N. G. Maschkowzew: *Gogol w krugu chudoschnikow*. [Gogol im Kreise der Künstler]. Moskau: Iskusstwo 1955. S. 13f.

<sup>42</sup> Nikolai Gogol wird 1809 als ältester Sohn einfacher Landbesitzer in der Ukraine geboren. Er geht nach Beendigung der Schule im Dezember 1828 mit unbestimmten beruflichen Zielen nach St. Petersburg.

dieses poetischen Verlagerungsprozesses vom Land in die Stadt so sehr beachtet wie der Künstler. In der Zeit der Loslösung von den ukrainischen Erzählungen, ab 1833 etwa, entstehen die beiden Künstlererzählungen *Das Porträt* und *Der Newskij-Prospekt*. Vorarbeiten zu den beiden Werken gehen auf das Jahr 1831 zurück<sup>43</sup>. Damit sind zwei der drei Erzählungen, die 1835 gemeinsam in den *Arabesken* veröffentlicht werden und den Beginn der Petersburger Erzählungen darstellen, Künstlererzählungen. Es kommen drei Künstler als Hauptfiguren vor: Tschartkow und der Mönchskünstler in *Das Porträt*, und Piskarew in *Der Newskij-Prospekt*. Neben den drei Künstlern treten in den drei Novellen noch der Offizier Pirogow, dessen Schicksal in dem kürzeren, zweiten Teil der Erzählung *Der Newskij-Prospekt* beschrieben wird, und der Beamte Poprischtschin in *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* als Hauptfiguren auf. Die Vorherrschaft der Künstler in den drei Erzählungen der *Arabesken* macht deutlich, dass diese Figur und ihre literarische Darstellung im Mittelpunkt des Interesses von Gogols anfänglicher Petersburger Zeit steht.

Zwei Umstände belegen die besondere Bedeutung dieser Figur für Gogol in seiner anfänglichen Schaffenszeit an den Petersburger Erzählungen und in der Zeit danach. Zum einen überarbeitet er nach 1835 die Erzählung *Das Porträt* und widmet sich in der Überarbeitung insbesondere der Entwicklung des Künstlerschicksals der verschiedenen Figuren, bis er sie 1842 in einer veränderten zweiten Version erneut veröffentlicht. Zum anderen fällt auf, dass Gogol in seinen Petersburger Geschichten das Leben der kleineren und größeren Beamten, der Militärangehörigen, der kleinen Handwerker und Händler, der Prostituierten, der Wachleute und weiterer Personen beschreibt, um den gesellschaftlichen Mikrokosmos dieser Stadt darzustellen. Dabei wird jedoch keine dieser Figuren so grundsätzlich in ihrer beruflichen Existenz hinterfragt und so umfassend in ihrer persönlichen Verwicklung mit der Stadt und der Gesellschaft gezeigt wie die Künstlerfigur.

Auch für die poetische Darstellung der Stadt St. Petersburg übernimmt diese Figur eine wichtige Funktion. Wie bei E.T.A. Hoffmann wird im Umfeld der Künstlerfigur das erzählerische Gerüst, auf das sich die Darstellung der Stadt stützt, sichtbar. Gogols Künstlerfiguren kommt eine ganz grundsätzliche, eine den Erzählvorgang reflektierende Stellung zu. So nimmt

---

<sup>43</sup> Die Fragmente „Fonar umiral“ (Die Laterne erlosch) und „Straschnaja ruka“ (Die merkwürdige Hand) zeugen von Gogols früher Beschäftigung mit der Petersburger Welt. Siehe Maschkowzew: *Gogol w krugu chudoshnikow*. S. 12. Die beiden Fragmente in N. W. Gogol: *Sobranie Sotschinenij w denjati tomach*. [Gesammelte Werke in 9 Bänden.] Herausgegeben und kommentiert von W. A. Woropaew u. I. A. Winogradow. Band 7. Moskau: Russkaja Kniga 1994. S. 116f. Maschkowzew schreibt: Das Fragment sollte „das Leben eines armen Studenten beschreiben, der aus Derpt in Petersburg ankommt und eine Beschäftigung sucht.“ Maschkowzew: *Gogol w krugu chudoshnikow*. S. 12.

diese Figur in der Entstehung des gogolschen Petersburgbildes eine Schlüsselfunktion ein. Ihre Präsenz hebt insbesondere die Brüchigkeit der individuellen Wahrnehmung Petersburgs hervor. Keine der Novellen macht dies so deutlich wie *Der Newskij-Prospekt*. In dieser Novelle macht Gogol die Erfahrung mit veränderten Wahrnehmungsmustern, d.h. mit der Betrachtung der Stadt aus unterschiedlicher Perspektive, mit einfachen poetischen Methoden kenntlich. Die perspektivische Eroberung der Stadt Petersburg ist in dieser Erzählung die Grundlage für das Erzählen der beiden Geschichten von dem Künstler Piskarjew und seinem Bekannten Pirogow. In dem ersten, einleitenden Teil wird der Newskij-Prospekt von einem unabhängigen Erzähler beschrieben. Die drei unterschiedlichen Teile sind aufeinander bezogen und thematisieren in ihrer Gegenüberstellung die Unterschiedlichkeit von Wahrnehmung und Darstellung der Stadt.

In der Erzählung wird das Erscheinungsbild der Hauptstraße St. Petersburgs, die der Novelle ihren Namen gibt, am Anfang und am Schluß ausführlich beschrieben. Hierdurch ergibt sich ein Rahmen für die Erzählung, in der die Stadtbeschreibung dazu dient, die Erzählung einzuleiten und abzuschließen. In der Rahmenerzählung treten die Hauptpersonen der Binnengeschichte, der Maler Piskarjew und des Oberleutnant Pirogow, nicht auf. Bemerkenswert ist der Wandel, den der Erzähler vollzieht, indem er sich dem Bild der Stadt am Anfang des Textes in anderer Weise gegenüberstellt als am Ende. Der Anfang der Erzählung führt das aufregende und bewegte Leben auf der wichtigsten Prachtstraße von St. Petersburg in unreflektierter und direkter Form vor Augen. Der Kommentar des Erzählers tritt vor der Pracht, dem Reichtum und dem Glanz der Straße zurück. Die Erzählung beginnt zunächst mit dem Versuch einer umfassenden Darstellung der Stadt St. Petersburg. Der Erzähler bedient sich hierzu eines Tricks, wobei er den bekannten Boulevard und die Stadt kurzerhand gleichsetzt. Der erste Satz der Erzählung lautet: „Es gibt nichts Schöneres als den Newskij-Prospekt – zumindest in Petersburg; für diese Stadt ist er einfach alles.“<sup>44</sup>

Die ausführliche Beschreibung des Boulevards, der sich jeder Personengruppe des gesellschaftlichen Lebens der russischen Hauptstadt öffnet, verfolgt die Absicht, ein Abbild der ge-

---

<sup>44</sup> Nikolai Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Übersetzung Reissner. S. 124. Die Gleichsetzung des Prospektes mit der Stadt hat bei den Übersetzern unterschiedliche Gewichtung erfahren. Von Korfiz Holm wird in diesem wichtigen Anfangssatz „sostawljaet“ noch mit ‘bedeutet’ übersetzt: „Nichts Schöneres gibt es als den Newskij Prospekt, in Petersburg einmal gewiß nicht - hier bedeutet er ganz einfach alles!“ N. Gogol: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Berlin: Aufbau 1952. S. 9. Georg Schwarz übersetzt „sostawljaet“ wie Reissner mit ‘ist’: „Es gibt nichts Schöneres als den Newski Prospekt, jedenfalls nicht in Petersburg; für Petersburg ist er alles.“ N. Gogol: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Stuttgart: Cotta 1982. S. 707.

samten Stadt wiederzugeben. Die Darstellung eines Teiles soll zu einer Vorstellung von der Gesamtheit führen. Das Anliegen dieses ersten ausführlichen Beschreibungsabschnittes ist, dem Erzähler einen Weg zu der uneingeschränkt und umfassend erzählten Wiedergabe einer Stadtgegenwart zu ebnen. Petersburger Gegenwart drückt sich an diesem Ort aus, weil sich die Bevölkerung hier vorzeigen und präsentieren kann. Damit ist die Suche nach dem Hintergrundigen und jenseits des Boulevards Vorhandenen nicht notwendig, folgen wir weiterhin der Argumentation des Erzählers, der Ursprung des sich auf dem Boulevard Repräsentierenden ist. Mit dieser Einstellung, Stadtwirklichkeit aus der bloßen Beobachtung von Repräsentation herleiten zu können, eröffnet Gogol die Erzählung, und er beläßt den Erzähler in diesem epischen Glauben, bis der Maler Piskarjew auftritt.

Der Anfangsabschnitt ist umfangreicher, als es eine Exposition, die Schilderung eines Handlungsortes oder die Rahmenhandlung einer Geschichte gewöhnlich verlangt. Der Auftritt der handelnden Figuren findet erst nach der ausführlichen Beschreibung des Boulevards statt. Der Umfang der Beschreibung ist halb so lang wie die zweite Binnenhandlung um Pirogow und von einem Drittel der Länge der Binnenhandlung um den Künstler Piskarjew. Wenn der Erzähler die Menge der den Boulevard bevölkernden Menschen beschreibt, löst er sie in unterschiedliche Gruppen und Typen auf. Ein abruptes und unvermitteltes Auftreten der Hauptfiguren bricht den längeren Beschreibungsabschnitt des Boulevards ab. Piskarjew und Pirogow lösen sich nicht langsam aus der Menge heraus; ihre Zugehörigkeit scheint sogar in Frage zu stehen, da sie in der Aufzählung der verschiedenen Typen, die den Boulevard bevölkern, nicht genannt werden. Sie treten plötzlich ins Bild. Der Ausruf "Halt!" unterbricht den Beschreibungsabschnitt und ist in seiner Bedeutung und Form ein klares Zeichen für einen Wendepunkt, das Absetzen der einen erzählerischen Form und der Beginn einer anderen<sup>45</sup>. Ein Dialog zwischen Piskarjew und Pirogow setzt ein, und die Ablösung der monologischen Rede des Erzählers, die einen grundlegenden Umbruch innerhalb der epischen Struktur bedeutet, enthält den Hinweis auf den formalen Wendepunkt für die gesamte Geschichte. Auch hierdurch wird deutlich, dass sich der Anfangsabschnitt von der weiteren Handlung abgrenzt. In ihm findet weder eine klassische Exposition, noch eine wirkliche Rahmenhandlung statt, sondern es entsteht ein durch Umfang und deutliche Abgrenzung zur Haupthandlung gekennzeichnete eigener Erzählabschnitt. Die Analyse der Stadtbetrachtungs- und -darstellungsweise sowie der Erzählform zeigt die Besonderheiten dieses Beschreibungsabschnittes und gibt Hinweise auf eine sich in die Geschichte einflechtende Überlegung zum Verhältnis von Betrachter und

---

<sup>45</sup> Siehe Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Übersetzung Reissner. S. 131.

Stadtumwelt. Die beiden Binnenhandlungen und der letzte Abschnitt der Erzählung, der den geläuterten und seiner Illusion beraubten Betrachter präsentiert, sind auf den anfänglichen Beschreibungsabschnitt bezogen. Eine Analyse des Anfangsabschnittes ist notwendig, um den inneren Aufbau und den Umbruch im Selbstverständnis des Betrachters zu beschreiben.

Gogols Beschreibung des Newskij-Prospektes am Anfang seiner Erzählung zitiert von Stil und Form her die in der Zeit sehr populären Physiologien<sup>46</sup>. Zunächst, in einem ersten Schritt, geht es Gogol um die Errichtung einer geschlossenen, in sich kohärenten Oberfläche, durch die die Stadt sichtbar und beschreibbar wird. Petersburg wird am Anfang der Novelle durch die Masse seiner Bewohner vertreten. Erst der Auftritt von Piskarjew und Pirogow durchbricht die Anonymität der unpersönlichen Menge und ermöglicht weitere Begegnungen<sup>47</sup>. Die Wende von der unpersönlichen zur personengebundenen Schilderung findet statt und bewirkt damit auch den Wandel in der Darstellung der Stadt. Von der anonymen Betrachtung wechselt die Perspektive auf die Sichtweise der Protagonisten. Damit kann der Bedeutungswandel der Begegnung auf dem Boulevard stattfinden. Der Erzähler nennt den Newskij-Prospekt den „Boulevard der Begegnungen“. In dem unpersönlichen Anfangsabschnitt der Erzählung führt die Begegnung jedoch nicht zu einem Kontakt zwischen den Menschen. Sie gehen aneinander vorüber, ohne sich weiter auf den anderen einzulassen. Erst Piskarjews Begegnung mit der Unbekannten führt über den Blickkontakt zu einer Reaktion, die die zufällige Begegnung zu einem aus der Anonymität heraustretenden Ereignis werden lässt. Auch die Begegnung des Leutnants Pirogow führt zu einer weiteren Entwicklung, so dass sich die beiden Begegnungen zu persönlichen Entwicklungen ausweiten können. Die verletzte Profanität und Gleichgültigkeit, welche die aus der Begegnung resultierende Beziehung zwischen Piskarjew und der Unbekannten kennzeichnet und auf der Unterschiedlichkeit ihrer Vorstellungen beruht, und die Aussichtslosigkeit und Flüchtigkeit der Begegnung Pirogows mit der zweiten unbekannten Frau, stoßen die beiden Männer am Ende zwar zurück in die Vereinzelung, dies aber nicht, ohne vorher die dramatischen Folgen ihrer Begegnung episch vorgestellt zu haben.

Die Stadtdarstellung folgt den sich in der Erzählung verändernden erzählerischen Bedürf-

---

<sup>46</sup> Die Nachahmung und Tradierung dieser Form war in ganz Europa weitverbreitet. Zur Geschichte dieses Genres siehe, Wien betreffend: Kai Kaufmann: „*Es ist nur ein Wien!*“ *Stadtbeschreibungen von Wien. 1700 bis 1873*. S. 199ff., Paris betreffend: Karlheinz Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘“ und Ders.: *Der Mythos von Paris*. S. 105-128, sowie Eckhardt Köhn: *Straßenrausch*. S. 17ff.

<sup>47</sup> Siehe hierzu auch Stierle, der das Thema der Begegnung in der unpersönlichen Masse als modernes Muster der Stadtpräsentation betrachtet. Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“ S. 289 und S. 310.

nissen. In der ersten Binnengeschichte, die vom Maler Piskarjew handelt, wird deutlich, wie ein Individuum der Erscheinung des Prospektes gegenübersteht und inwieweit die anfangs präsentierte Welt – wird sie aus dem anonymen Erzählszusammenhang herausgenommen und ein Charakter in dieser gezeigt – jemanden verleiten kann, die Zusammenhänge der Stadtwirklichkeit nicht mehr zu erfassen. Die Künstlichkeit des Lebens auf der Straße wird zum Ausgangspunkt für die Verwirrung Piskarjews, der sich in eine Traumwelt zu verlieren beginnt. Mehrere Hinweise liefert der Erzähler, um das folgende Verhalten Piskarjews zu begründen. In der Charakterisierung des Malers hebt der Erzähler hervor, dass er zu einer Klasse von Menschen gehört, die „sich zu den Bürgern Petersburgs etwa so verhält wie eine Traumvision zur realen Welt.“<sup>48</sup> Der Erzähler wundert sich sogar über die Künstler, die in der Hauptstadt Rußlands bleiben, die durch das Militär, die Regierungsbeamten und die Industriearbeiter geprägt ist und dem Handel und ihrer geographische Lage, die sie zum wichtigsten Verkehrsknotenpunkt des Landes gemacht hat, ihr Aussehen verdankt. Eine Stadt, die auf dieser materiellen und „harten Wirklichkeit“ aufgebaut ist und zusätzlich ihre Kälte auf die geographische Lage des Nordens und das rauhe Klima der Winter zurückführt, birgt grundsätzlich wenig Einladung für einen Künstler. So erklärt sich, dass die meisten Künstler das Land verlassen haben, um in Italien zu arbeiten. „Diese so ganz aus dem Rahmen fallende Bevölkerungsgruppe ist in einer Stadt, wo man entweder Beamter, Kaufmann oder deutscher Handwerker ist, alles andere als normal.“<sup>49</sup> Als weiteres Unterscheidungsmerkmal zur übrigen Bevölkerung werden die Künstler, die in Petersburg bleiben, als naiv und sorglos charakterisiert.

Mit dem Auftreten Piskarjews wird die Illusion zur Grundlage der Stadtbeschreibung, und es ist die innere Welt Piskarjews, die die grundlegende Perspektive des Geschehens ausmacht. Der Erzähler tritt in den Hintergrund, und seine auktoriale Erzählhaltung wird aufgelöst; er ist nicht mehr der allumfassend Wissende, und in der Erzählsituation der Binnenhandlung teilt er nur noch Teile seines Wissens mit. Die Veränderung hin zu einer eingeschränkten Perspektive, die das Geschehen nicht mehr im Ganzen wahrnehmen läßt und dadurch Zusammenhänge isoliert, gehört zum bestimmenden Aufbau der Binnenhandlung. Sie bekommt ihren Anfang und ihre Begründung an einem bestimmten Punkt, dem Übergang von Rahmen- zu Binnenhandlung. Diese Stelle der Novelle ist in ihrer Bedeutung hervorgehoben, weil der Erzähler bemerkt, dass die Dämmerung einsetzt und das Licht der Laternen die Straße in einen geheimnisvollen Zustand versetzt:

---

<sup>48</sup> Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Übersetzung Reissner. S. 133.

<sup>49</sup> Ebd.

Sobald jedoch die Dämmerung auf die Häuser und Straßen niedersinkt, der Stadtwächter, eine Bastplane um die Schultern, die Leiter emporklimmt, um die Laterne anzuzünden, und in gewissen niedrigen Fensterauslagen jene Stiche auftauchen, die sich am Tage nicht sehen lassen dürfen, lebt der Newski Prospekt wieder auf und gerät in Bewegung. Es bricht die geheimnisvolle Stunde an, da die Laternen alles ringsum in einem verlockenden und wunderschönen Licht erscheinen lassen.<sup>50</sup>

Die Scheinwelt des Newskij-Prospektes nähert sich jetzt in einer vorgerückten Stufe noch weiter der Illusion an. Das schwache Licht begünstigt die 'lückenhafte' Wahrnehmung der Straßenwelt und verleitet dazu, das Geschehen losgelöst von den Zusammenhängen zu betrachten, die bei Tageslicht noch auszumachen waren. Es ist bezeichnend für die Erzählung, dass die Piskarjew-Geschichte zu dieser Abendzeit einsetzt, und das Geschehen in der undeutlichen Stimmung der Dämmerung seinen Anfang nimmt. Von Beginn an ist Piskarjew einer doppelten Bedrohung ausgeliefert, der Scheinwelt des ständig sich verändernden Prospektes und der Undeutlichkeit, die aus der schwachen Beleuchtung der Laternen herrührt. Zusätzlich versetzt die Verfolgung der unbekannten Frau, die von nun an nur „die Schöne“ genannt wird, Piskarjew in solche Erregung, dass ein Blick von ihr in seine Richtung ihn die Umwelt wie in einem Rausch wahrnehmen läßt. Eine verwirrende Welt zieht vor den Augen des Malers auf, in der Versatzstücke der Petersburger Gegenwart kunstvoll, wie aus der Ferne, mit der Geschwindigkeit an ihm vorüberfliegen, die dem Prospekt eigen ist:

Ein Zittern packte ihn, er traute seinen eigenen Augen nicht. Nein, nein, es war nur die Laterne, deren trügerisches Licht ihm dieses Lächeln ihres holden Mundes vorgespiegelt hatte; seine eigenen Träume narren ihn. Aber der Atem stockte ihm im Hals, ein sonderbares Beben faßte ihn, seine Gefühle brannten lichterloh, und er sah alles wie durch einen Nebel. Das Trottoir glitt unter ihm dahin, die Wagen mit den schnellen Trabern schienen stillzustehen, die Brücke dehnte sich ins Grenzenlose, und die Joche barsten auseinander, ein Haus stand auf dem Kopf, das Dach nach unten, ein Wächterhäuschen sauste ihm entgegen, die Hellebarde eines Polizisten und die goldenen Buchstaben auf einem Ladenschild, nebst einer Schere, die daraufgemalt war, blitzten dicht vor seinen Wimpern.<sup>51</sup>

Die Verwirrung des Verstandes wird durch die Schnelligkeit und durch die Menge der auf die Sinne wirkenden Eindrücke ausgelöst. Eine neue Welt umhüllt den Künstler. Die Vielfalt der Bilder nehmen ihm die Möglichkeit, einen kohärenten Zusammenhang in der ihn umgebenden Welt zu sehen. Die Wirklichkeit löst sich für Piskarjew in unerklärliche Einzelbilder auf, weil sein Bewußtsein nur noch Einzelteile der komplexen Umwelt wahrnehmen kann. Piskarjew verliert auf diese Weise das Bewußtsein für die Zusammenhänge und Kausalitäten

---

<sup>50</sup> Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Übersetzung Schwarz. S. 713.

<sup>51</sup> Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Übersetzung Holm. S. 22ff.

der ihn umgebenden Welt. Auch wenn diese Verwirrung zunächst durch ein Gefühl der Zuneigung zu der unbekannten Frau ausgelöst worden ist, verstärkt die Schnelligkeit und die Masse der Bewegungen auf dem Boulevard seinen Zustand. Die Ablenkung durch die Frau und das ungehemmte, die Sinne betäubende Leben bewirkt den Rückgang der auf kausalen Zusammenhängen beruhenden Denkweise. Die Ablenkung und die Betäubung sind die Voraussetzungen dafür, dass sich die Einzelbilder der Stadt aus ihren Zusammenhängen lösen und neue Verbindungen eingehen können. Die Einzelbilder erscheinen jetzt dem abgelenkten Bewußtsein übersteigert und verzerrt, weil das kausale Anknüpfen an Ursache und Wirkung anderer Umstände und damit die Relation zu abhängigen und verwandten Gegenständen fehlt. Das Resultat sind die sich dem Bewußtsein unförmig und im übersteigerten Maß oder verkehrt präsentierenden Gegenstände, wie die überlange Brücke oder das auf dem Kopf stehende Haus. Das Fehlen der Wahrnehmbarkeit von Relationen zwischen Gegenständen führt zu dem Verlust der Wahrnehmbarkeit unter anderem von Distanz. Entfernungen verkürzen sich dadurch in ihrer Bewegung in Richtung auf das verwirrte Individuum, in dessen Empfindung diese örtliche Veränderung viel schneller wird, als in dem rationalen Zusammenhang der Bewegungen der Wirklichkeit. So nimmt Piskarjew das Wärterhäuschen als einen auf ihn zufliegenden Gegenstand wahr.

Die Petersburger Welt zeigt ein verkehrtes Gesicht, das durch die nervöse Grundhaltung des Protagonisten hervorgerufen wird. Während E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung noch die Verwirrung der Sinne durch die Fülle der Eindrücke zu einer Täuschung des „als ob“ führt, ist in Gogols Werk die Übersteigerung schon zu einer eigenständigen Realität innerhalb der Handlung erhoben worden. In *Des Veters Eckfenster* sieht der Mann mit dem Sack auf dem Rücken aus 'als ob ein Känguruh über den Markt hüpfte'. In *Der Newskij-Prospekt* ist das phantastische Geschehen bereits Wirklichkeit geworden, eine Wirklichkeit, wie sie sich Piskarjew vorstellt. Bewegliche Gegenstände stehen still, und wenn die kausale Verknüpfung im Bewußtsein ausbleibt, geraten umgekehrt feste Gegenstände dazu in Bewegung. In der Wahrnehmung Piskarjews spiegelt sich ein Bild der Stadt, in der die Grundsätze der Erfahrungswelt aufgehoben werden und neue Wahrnehmungen der Umwelt möglich werden. Die Einheit der vielen einzelnen wahrnehmbaren Gegenstände in einer geschlossenen und kausal verschränkten Erfahrungswelt löst sich auf, und der Zerfall bewirkt die Möglichkeit der isolierten Betrachtung jedes einzelnen Gegenstandes. Das Herauslösen eines Aspektes oder Gegenstandes aus dem Kontext der Stadt hat zur Folge, dass dieser neue Wendungen oder Bedeutungen annehmen kann. Die Unbestimmtheit eines aus dem Zusammenhang herausgenommenen Ob-



jektes oder Vorganges unterstreicht Gogol an mehreren Stellen der Novelle.

Am Ende der Erzählung stellt der Erzähler fest, dass das Gesehene nicht einer eindeutigen Erklärung zuzuordnen sein muß. Er erkennt, dass Petersburg eine Kulisse der Zweideutigkeit ist, und er spricht seine Warnung vor dem täuschenden Charakter der Stadt offen aus. Seiner Meinung nach muß die aus dem ersten Blick abgeleitete Erklärung nicht dem wahren Ereignis entsprechen. Er gibt vielmehr das Wahre hinter dem Augenscheinlichen preis, um auf die leichte und alltägliche Täuschung aufmerksam zu machen. Gleichzeitig macht er damit klar, dass jeder Blick auf eine Person oder ein Ereignis immer schon eine Interpretation miteinschließt. Der Erzähler teilt zwei mögliche Erklärungen für Details aus dem Stadtbild mit, um vorzuführen, wie leicht sich jeder Betrachter täuschen lassen kann:

„O traut ihm nicht, dem Newskij Prospekt ! [...] Denn es ist doch alles nur Betrug und Gaukelspiel und täuscht ganz etwas andres vor, als was es ist ! Sie glauben wohl, der Herr da in dem gutgeschnittenen Rock sei reich? O weit gefehlt: nimm ihm den Rock, so bleibt von ihm nichts übrig. Sie geben sich dem Wahne hin, die dicken Herren, die da vor dem Kirchenneubau stehen, beurteilten den Stil des werdenden Gebäudes? Keine Spur: sie sprechen nur davon, wie komisch sich dort oben die zwei Krähen gegenüber sitzen. Und sie glauben wohl, der aufgeregte Herr, der mit dem Armen fuchtelte, redet davon, dass seine Gattin vom Fenster aus Papierkugeln nach einem Offizier geworfen hätte, den er gar nicht kennt? Ach, keine Spur: er spricht von Lafayette.“<sup>52</sup>

Mit dieser Erzählung beschreibt Gogol sein Programm für den gesamten Zyklus der Petersburger Erzählungen: Die Wirklichkeit hinter den Erscheinungen hat ihre eigene Berechtigung, weil auch die objektive Wahrheit allein von der Interpretation des Betrachters abhängig ist. Damit wird Stadtbeschreibung zu Stadtinterpretation. Die Beschreibung Petersburgs in dem Zyklus erhält damit in der ersten Novelle ihre eigene theoretische Begründung. Die Stadt hat unterschiedliche Wirklichkeiten; so wie die wechselnden Perspektiven die Realität in verschiedene Aspekte aufteilen können, besitzt die Stadtbeschreibung die Möglichkeit, eine eigene Wahrheit mit dem Text aufzustellen. Sie behauptet ein Geschehen, das nicht mehr überprüfbar ist. So manifestiert sich mit dem Text eine Stadtwirklichkeit, die auch aus der Täuschung eines Beobachters hervorgegangen sein kann, aber trotzdem ihre eigene Berechtigung erlangt, weil sie „vorstellbar“ ist und damit ihre eigene Existenz als Stadtbeschreibung besitzt. Die Vorstellbarkeit von Stadtwirklichkeit wird zum bestimmenden Auswahlkriterium. Das Verlangen nach Authentizität macht ein neues Verhältnis zum Begriff Realität notwendig. In der Erzählung *Der Newskij-Prospekt* wird sich die Literatur ihrer Möglichkeiten zum Abbilden

---

<sup>52</sup> Ebd. S. 60.

einer eigenständigen Realität bewußt. Die Möglichkeit, die das Verändern von Stadtwirklichkeit birgt, läßt die Stadtbeschreibung andere Aspekte ihres Beschreibungsgegenstandes beleuchten.

Auf diese Weise zerlegt Gogol mit seiner Erzählung die Möglichkeit einer geschlossenen, in sich kohärenten Oberfläche der Stadterscheinungen. Die Dekonstruktion der einheitlichen Betrachtung der Stadt ist das Resultat der wechselnden Perspektiven. Die Behauptung von logischen und unverrückbaren Zusammenhängen hinter der Oberfläche der Erscheinungswelt wird zerstört. Der Täuschung, der sich der Maler Piskarjew ausgesetzt sieht, gilt allerdings für jeden Stadtbewohner. Damit zerfällt das geschlossene und einheitliche Bild der Stadt St. Petersburg in die vielen Teile seiner Einzelwahrnehmungen.

Es ist auffallend, dass Gogol dieselben Bilder aus dem ersten Abschnitt der Erzählung, die aus dem anonymen Betrachterwinkel dargestellt sind, im zweiten Teil wiederholt. So wird die Betrachtung und Wahrnehmung Piskarjews mit derjenigen des Erzählers kontrastiert. Am Anfang der Novelle werden bereits die vielen Ladenschilder beschrieben, die den Boulevard säumen. Auch die Brücken und der starke Verkehr auf den Straßen finden Aufmerksamkeit in diesem Abschnitt. Die Geschwindigkeit und die daraus resultierende Wahrnehmungsveränderung hebt der anonyme Erzähler hervor, indem er auch die Lichtverhältnisse beschreibt: "Lange Schatten huschen über Wände und Pflaster, mit den Köpfen sind sie schon fast an der Polizei-Brücke."<sup>53</sup> Die Veränderung der Räumlichkeit, die Ausdehnung der Erscheinungswelt wird durch die Verzerrung der Schatten erklärt und fügt sich so in ein geschlossenes und zusammenhängendes Bild der Stadt. Die Ladenschilder hängen über der Straße, "[...] damit man durch sie erfahre, was in den Läden selbst zu haben ist."<sup>54</sup> Noch sind die Erscheinungen leicht in sich erklärbar und begründbar. Die Wiederholung derselben Gegenstände führt in dem zweiten Teil der Erzählung dann zu der oben beschriebenen Verzerrung und Auflösung des Raumes.

Gogol verwendet im ersten Abschnitt ein poetisches Bild, um den Veränderungsprozeß metaphorisch zu unterlegen. Er benutzt das Bild der Spuren, um den Wahrnehmungsprozeß sinnbildlich darzustellen. Träger der Spuren ist zunächst der Boden des Boulevards: "[...] und oh Gott, wie viel Füße haben hier ihre Spuren hinterlassen!"<sup>55</sup> Stiefel, das „flaumleichte Miniaturschühchen“, ein "Säbel, der einen scharfen Kratzer einritz – all das hinterläßt seine Spur

---

<sup>53</sup> Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Übersetzung Reissner. Ebd. S. 131.

<sup>54</sup> Ebd. S. 126.

<sup>55</sup> Ebd. S. 125.

auf dem Pflaster durch die Macht der Stärke oder die Macht der Schwäche."<sup>56</sup> In dem Zitat deutet sich die Verkehrung von Stärke und Schwäche an, die Aufhebung der Einteilung der Gegenstände nach ihren physikalischen Verhalten. Obwohl leicht wie eine Daunenfeder – im Russischen schreibt Gogol 'leicht wie der Rauch' – hinterläßt der Damenfuß auf dem Boden eine so tiefe Spur, wie der Säbel. Die Relativierung von Eigenschaften wie hart und weich, schwer und leicht öffnet den Blick für einen jenseits der physikalischen Kohärenz liegenden Raum, einen Raum der poetischen Ambivalenz. Das Spiel mit den festgelegten Kategorien, die Anfechtung des übereingekommenen Wissens, das Hinterfragen des sich oberflächlich Sichtbaren ist Ausgangspunkt für die Darbietung einer ganz eigenen Wirklichkeitsstruktur. Gogol unterläuft nicht den Konsens, der in den bisherigen Stadtdarstellungen hergestellt wurde, er benutzt ihn. Er arbeitet mit der in dem *tableau* aufgestellten Konzeption des anonymen Erzählers und den sich diesem bietenden Möglichkeiten. Der Erzähler der Novelle entfernt sich aber mittels seiner erweiterten Erzählsituation von seiner ursprünglichen Position. Die Protagonisten sind hieran maßgeblich beteiligt. Denn das Herauslösen aus der rationalen Verankerung geschieht nicht um der Destruktion eines Weltbildes willen, sondern um den Blickwinkel auf eine andere Figur zu übertragen. Die Auflösung bekommt aus der Sicht Piskarjews nicht den Charakter der Unordnung, sondern wird in seiner Hinwendung zu der fremden Frau erklärbar. Die Damenfüße hinterlassen Spuren, vergleichbar mit dem Abdruck eines Säbels im Stein. Die poetische Ambivalenz erfüllt so für Gogol die Aufgabe der Präzision, einer Präzision, wie sie für einen undeutlichen und nur verschwommen wahrnehmbaren Gegenstand geeignet ist. Die Präzision, die aus den wechselnden Perspektiven und dem Experimentieren mit Erzähl- und Beschreibungszusammenhängen entsteht, dient dazu, sich mit den Sinnen und dem Verstand den in der urbanen Umgebung oft entflüchtenden Gegenständen zu nähern.

Dabei steht der Säbel für ein weiteres, auf Piskarjew bezogenes Sinnbild. Die hinterlassenen Spuren auf dem Newskij-Prospekt stehen hier nicht in erster Linie für das Gravieren von Eindrücken in den Boden, sondern vielmehr für das Hinterlassen von Spuren in der menschlichen Erinnerung. Der Säbel ist hier Sinnbild für einen geistigen Gravurstichel, der Piskarjew die Eindrücke direkt auf eine innere Gravurplatte schreibt. So wird verständlich, woher der Damenfuß sein eigentliches Gewicht erlangt; Schärfe und Schneidekraft des Gravurstichels sind hier aber gleich ausschlaggebend, wie die Beschaffenheit der Gravurplatte. Die Naivität des Künstlers, seine Scheu und Empfindsamkeit stellen eine weiche Platte zur Verfügung, deren Nachgiebigkeit selbst den Fuß, „leicht wie Rauch“, tiefe Spuren einritzen lässt. Dieses

---

<sup>56</sup> Ebd.

Sinnbild wiederholt sich im zweiten Abschnitt in der im Ladenschild angebrachten Schere. Auch hier drückt sich die ganze Kraft des Eindrucks der äußerlichen Erscheinungswelt in dem Bild der Schere aus, die dicht vor Piskarjews Wimpern zuckt<sup>57</sup>.

Gogol stellt materielle Spuren den geistigen gleich und schafft so eine poetische Verbindung zwischen der Innenwelt Piskarjews und der Außenwelt. Die Schere, die dicht vor Piskarjew Augen blitzt, ist das metaphorische Verbindungsglied, das ein poetisches Verfahren beschreibt, das den Erzähler der Stadt mit dem Gravierstichel ausstattet. Hart und weich sind auf die Eindrücklichkeit der Bilder bezogene Kategorien, das gilt für die Welt der Körper, des Steins, wie für die Welt der Empfindungen, Gefühle und Erinnerungen. Das flaumleichte Miniaturschühchen ist von der schneidenden Kraft und Härte eines Säbels. So verschmelzen der Boulevard und sein erzählendes Bewußtsein zu einer poetischen Einheit.

Die Zerstörung der gemeinschaftlichen Wahrnehmungsgrundlage, das Etablieren der personengebundenen Betrachtung der Außenwelt führt zu einem Verlust der sich in einer geschlossenen Oberfläche präsentierenden kohärenten Erscheinungswelt. Die Erzählung erklärt auf diesem Weg den Verlust einer Wahrnehmung der komplexen urbanen Wirklichkeit zu ihrem Programm. Piskarjew führt in gesteigerter Form vor, welche Erfahrung der Stadtbeobachter mit der Außenwelt macht. Dabei resultiert die Unwirklichkeit zu einem großen Teil aus dem Unwissen um die Hintergründe des wahrgenommenen Geschehens. Die Erkenntnis um die Hintergründe der sich präsentierenden Welt kann zur Enttäuschung führen. Dies wird deutlich, wenn Piskarjew beginnt, sich eine eigene Welt hinter dem Wahrgenommenen vorzustellen. Seine Veranlagung als junger, naiver Künstler läßt ihm dabei mehr Freiheiten als anderen Personen. Der zweite Teil seiner Geschichte zeigt seine Verstrickung in diese Vorstellungswelt, die sich von der Wirklichkeit ableitet, aber nicht mehr den gegebenen Verhältnissen und Gesetzen entspricht. Der zweite Teil der Erzählung von dem Leutnant Pirogow zeigt, wie sich ein Mensch mit der gegebenen Realität abfindet, ohne in eine Fluchtwelt zu fliehen. Seine Vorstellungen und Wünsche sind nicht soweit von der Realität entfernt, wie diejenigen von Piskarjew und er verliert sich aus dem Grunde nicht in einer aus Ideale zusammengesetzten

---

<sup>57</sup> Ein anderes immer wieder vorkommendes Bild, das Gogol verwendet, um die Ausdruckskraft eines Ereignisses zu unterstreichen, ist der Blitz. Am Anfang seiner Erzählung „Rom“, in der Erzählung „Der Mantel“ und in seinem Roman *Die toten Seelen* werden Blitze beschrieben, um besonders starke Erlebnisse der Protagonisten zu verdeutlichen. Im Rom-Fragment und im „Mantel“ sind es weibliche Personen, die den blitzartigen Eindruck auslösen. Vergleiche auch Gogols Aufsatz „Die letzten Tage von Pompeji“, in dem er eine Analyse des gleichnamigen Bildes von Brülow vornimmt. Das Bild stellt eine Szene dar, in der die Stadt von der Lava des ausgebrochenen Vulkans und einem zentral über der Stadt stehenden Blitz beleuchtet wird.

Scheinwelt.

Am Ende von Piskarjews Verfolgung, in der Wohnung „der Schönen“, löst sich die Illusion auf, die auf der Perspektive des Künstlers aufgebaut ist. Es stellt sich heraus, dass die Frau eine Prostituierte ist, und Piskarjews Hoffnungen, die „götterschönen Züge“<sup>58</sup> seien die Hülle eines idealen und reinen Wesens, das bereit zur „wunschentbundener Seelenliebe“ ist, zerfahren in alle Richtungen. Aus der Perspektive Piskarjews nehmen wir das nüchterne und heruntergekommene Interieur der Wohnung wahr, in der zwei Prostituierte ihre Wohnstätte haben. Das Innere der Wohnung wird detailgenau wiedergegeben, um der Desillusion des Künstlers die größtmögliche Ausdruckskraft zu geben und das Traumhafte seiner von nun an folgenden Vorstellungswelt zu verdeutlichen. Das Bild, das sich Piskarjew von der Frau gemacht hat, kehrt sich hier, durch die Konfrontation mit der wahren Welt, in das absolute Gegenteil.

Der Widerspruch zwischen der Petersburger Wirklichkeit und der Petersburger Welt, wie Piskarjew sie sich vorstellt, wird durch diese Erzählhaltung deutlich, die das Geschehen teils aus der Perspektive Piskarjews, teils aus der Perspektive des Erzählers darstellt. Dem Erzähler kommt dabei die Aufgabe zu, die Stadt nüchtern zu beschreiben. Piskarjew setzt mit seiner Betrachtung dieser objektiven Beschreibung eine Welt der Illusion entgegen. Dabei gerät Piskarjew immer tiefer in einen Konflikt: je weiter sich das Bild der Wirklichkeit von seinen illusionsbeladenen Vorstellungen entfernt, desto schärfer wird die Konfrontation des Künstlers mit sich selber. Der weitere Verlauf der Binnenhandlung findet deshalb im Inneren Piskarjews statt, der den Widersprüchen mit immer mehr Kraft begegnen muß. So begegnet Piskarjew seiner angebeteten Fremden nur noch im Traum. Um diese Begegnungen so häufig wie möglich zu erleben, schließt er sich in seiner Wohnung ein und verbringt die Tage und Nächte in einem Dämmerzustand, immer in dem Bestreben, im Traum der schönen Frau zu begegnen.<sup>59</sup> Schließlich äußert er den Wunsch, dass es die schöne Fremde nur noch in der Fiktion geben solle. Der Konflikt, der aus der Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion entsteht, veranlasst Piskarjew, nur noch in einer Welt zu leben, in derjenigen der Fiktion. „Es wäre besser, wenn sie überhaupt nicht lebte, wenn es sie nicht gäbe hier auf Erden, wenn sie nur die Schöpfung eines hingerissenen Künstlers wäre!“<sup>60</sup> Die Traumzustände versucht Piskarjew

---

<sup>58</sup> Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Holm. S. 21.

<sup>59</sup> „Auf die Art wurden seine Träume ihm zuletzt das Leben, und damit nahm sein Leben eine sonderbare Wendung: er schlief im Wachen und war wach im Schlaf. [...] Erst wenn die Nacht hereinbrach, wurde er lebendig.“ Ebd. S. 36.

<sup>60</sup> Ebd. S. 38.

noch zu intensivieren, indem er sich bei einem Perser Opium besorgt. Doch führt der Gegensatz zwischen erträumter idealer, und der alltäglichen Welt vor seinem Fenster, die immer wieder in sein Bewußtsein dringt, zu einer immer größer werdenden inneren Zerrissenheit. Nach dem Aufwachen wird die äußere Welt zu einer Konfrontation mit der wahren Umgebung seines Lebens: „Alles Alltägliche und Wirkliche schlug sonderbar befremdend an sein Ohr.“<sup>61</sup> Das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen den beiden Welten führt zu dem für die Erzählung zentralen Ausruf Piskarjews: „Du großer Gott, was ist das Leben! Ewiger Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Traum.“<sup>62</sup>

In diesem Satz schneidet sich die Binnen- mit der Rahmenhandlung. Der Erzähler warnt am Ende der Erzählung vor den Gefahren der Traumwelt. Das tragische Ende des Künstlers, – Piskarjew nimmt sich das Leben, nachdem er in seinem verirrten Idealismus um die Hand der Prostituierten anhält und von ihr abgewiesen wird, – gibt der abschließenden Betrachtung des Newskij-Prospekts durch den Erzähler einen anderen Ton. Im Gegensatz zur anfänglichen Beschreibung tritt der Erzähler geläutert auf und setzt dem täuschenden Wesen des Boulevards seine Vorbehalte entgegen. Nicht mehr die Pracht und der Reichtum stehen im Vordergrund seiner Stadtbeschreibung, wie noch am Anfang der Geschichte, sondern die Warnungen, die hier auf die Täuschungen zielen, denen ein jeder auf dieser Straße ausgesetzt ist.

„O traut ihm nicht, dem Newskij Prospekt ! Ich wickle mich so fest wie möglich in den Mantel, wenn ich ihn betrete, und mühe mich, gar nichts von dem zu sehen, was mir dort begegnet. Denn es ist doch alles nur Betrug und Gaukelspiel und täuscht ganz etwas anderes vor, als was es ist !“<sup>63</sup>

Der Künstler ist an der Täuschung zu Grunde gegangen. Sie hat ihn veranlaßt, in einer eigenen Welt die Enttäuschung durch eine eigens geschaffene Traumwelt zu kompensieren. Die Unfähigkeit, sich selber in Beziehung zur Außenwelt zu setzen, machen die Bemühungen um einen Anblick allgemeiner und harmonischer Sphären aussichtslos. Die Stärke des Rauschgiftes, das Piskarjew nimmt, bemißt sich an der Fallhöhe, die zwischen Schein und untrügerischer Wirklichkeit liegt.

Die zweite Binnenhandlung, die das Schicksal Pirogows beleuchtet, führt vor, wie die Enttäuschung (die zweite Begegnung endet ebenfalls in der Zurückweisung seitens der verfolgten Frau, allerdings durch den Ehemann, der ihn mit der Hilfe eines Freundes verprügelt) von ei-

---

<sup>61</sup> Ebd. S. 35ff.

<sup>62</sup> Ebd. S. 38.

<sup>63</sup> Ebd. S. 60.

nem gewöhnlichen Petersburger Bürger verarbeitet wird: Er geht in ein Café, verspeist dort „zwei Stücke Blätterteiggebäck“, liest in einer Zeitung und ist, als er wieder auf die Straße tritt, „bedeutend milder aufgelegt“<sup>64</sup>. Auf diese Weise macht Gogol deutlich, dass der Typ des Künstlers besonders anfällig dafür ist, sich in der Welt des Truges und des Scheins zu verlieren. Der Newskij-Prospekt erweist sich als der Ort, an dem sich das trügerische Geschehen verdichtet. Die Laternen werden vom Teufel angezündet und stellen den Boulevard damit unter seinen Einfluss:

„Er lügt zu jeder Zeit, der Newskij Prospekt, am meisten aber dann, wenn droben über ihm die Nacht den dunklen Schleier aufhängt, gegen den die weißen und die ockergelben Häuserfronten noch viel greller leuchten, und wenn sich die ganze Stadt in Lärm und Glanz verwandelt, wenn Myriaden von Kaleschen auf den Brücken donnern, wenn die Vorreiter mit lautem Ruf in ihren Sätteln auf- und niederhüpfen, wenn der Leibhaftige selber die Laternen ansteckt, um uns alles in verlogensem und falschem Licht zu zeigen...“<sup>65</sup>

Der Erzähler nutzt die personale Erzählhaltung konsequent aus, indem er der Perspektive des Malers die Illusion zu Grunde legte, vor der er jetzt am Schluß warnt. So erklärt sich auch, warum der Erzähler erst jetzt auf die Gefahren hinweist, gehörten sie doch vorher zu seinem erzähltechnischen Gerüst, das darauf aufbaut, der naiven Wahrnehmung des Malers in die letzten Winkel der Illusion zu folgen und Teile des Geschehens aus dessen Perspektive darzustellen. Nur so konnte er die Verwirrungen und das wahre Wesen der Traumwelt des Newskij-Prospekts vorführen und in die Träume Piskarjews vordringen, die ohne Überleitung beginnen, so dass der Eindruck entsteht, Piskarjew erlebe die Handlung im Wachzustand<sup>66</sup>. Aus dem selben Grund finden auch die Hinweise auf die Prostitution versteckt statt; durch die Erwähnung, dass ein „Duft von frohem Müßiggang“<sup>67</sup>, und „ein Hauch verwegenen Leichtsinns in der Luft“<sup>68</sup> über dem Prospekt liege, wird in der anfänglichen Beschreibung noch nicht mit der selben Ausdrücklichkeit eine Warnung in Bezug auf die wahren Hintergründe der Ereignisse auf dieser Straße ausgesprochen.

So stellt sich heraus, dass die Hintergründe und die verdeckten Zusammenhänge im Widerspruch zu den oberflächlichen Erscheinungen stehen. Piskarjew bleibt mit der Oberfläche der urbanen Erscheinungen verbunden und akzeptiert nicht die Hintergründe. Deswegen kon-

---

<sup>64</sup> Ebd. S. 59.

<sup>65</sup> Ebd. S. 61.

<sup>66</sup> Dies findet im ersten Traum statt, in dem er der schönen Frau begegnet. Vgl. Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Holm. Ebd. S. 27ff.

<sup>67</sup> Ebd. S. 9.

<sup>68</sup> Ebd. S. 17.

struiert er sich eine eigene Welt der Träume. Die Stadt St. Petersburg wird dabei in das traumhafte Erscheinungsbild mit überführt. Die verfolgte Unbekannte übernimmt eine symbolische Funktion, indem sie den Charakter und die Grundeigenschaften Petersburgs verkörpert. Die von dem Maler verfolgte Frau kann deswegen mit Petersburg gleichgesetzt werden. Die Kauflichkeit der Frau und ihre auf Geld ausgerichtete Liebe stehen für moderne Elemente des urbanen Lebens. Die Stadt ist in Gogols Beschreibung von dem selben merkantilen, lieblosen und kalten Geist erfasst, wie dies bei der Prostituierten der Fall ist. Aber erst die Handlung, die Konfrontation des naiven Malers mit dem abendlichen Geschehen auf dem Boulevard legt das wahre Gesicht der Stadt frei. Während sich die überwiegende Zahl der Bürger von dem Schein der Mode, der Pracht und der Herrlichkeit mitreißen lässt, verfängt sich der Künstler in dieses Netz der Verführungen. Schon Puschkin stellt in seinem Poem *Der eberne Reiter* den Glanz und die Herrlichkeit der Petersburger Welt als eine Fassade dar, hinter der Gefahr, Unbarmherzigkeit und Vernichtung droht. Erst das Schicksal des kleinen Mannes lässt die versteckte Realität offensichtlich werden.

Weil die hinter den Bildern erscheinende Wirklichkeit nicht evident ist, d.h. sich nicht durch sich selber erklärt, bekommt der Betrachter nur Aufschluss über diese verborgene Welt, indem er sich um eine zweite Wahrnehmung bemüht. Das Ringen um das Verständnis der verborgenen Bilder wird zum eigentlichen Gegenstand der Stadtbeschreibung in dieser Zeit. Die Suche nach der Realität hinter der vor dem Betrachter erscheinenden Welt wird von vielen Autoren zum eigentlichen Ziel ihrer Stadtbeschreibung gemacht. Gegenstand der Beschreibung wird deshalb oft das Unsichtbare, das Versteckte oder das Verdeckte. Das unvermittelt Wahrnehmbare verliert stark an Interesse; es sind vielmehr die Gegenstände und Ereignisse, die nur vermittelt wahrnehmbar sind, die beschrieben werden. Die Vermittlung durch den Beobachter rückt damit viel stärker in den Mittelpunkt der Beschreibung, als dies in den traditionellen Stadtbeschreibungen der Fall ist, die sich auf die Wiedergabe der unvermittelten Wirklichkeit beschränken. Der Akt der Vermittlung durch den Beobachter kann dabei im erzählten Text durch den Erzähler mit dargestellt werden. Dies verlangt eine zweite Ebene der Beschreibung, die sich zu einer reflektierenden und begleitenden, parallel verlaufenden Spur im Text entwickeln kann.

In der Erzählung *Der Newskij-Prospekt* wird die Sonderstellung der Petersburger Künstler mit der Vorstellung Piskarjews unterstrichen. Die Gemeinschaft der Künstler wird vom Erzähler als Fremdkörper innerhalb der anderen Bevölkerungsgruppen beschrieben: „Und sein Beruf war eine Seltenheit in dieser Stadt, wo jeder Mensch entweder Staatsbeamter oder



Kaufmann oder deutscher Handwerksmeister ist. Denn er war Künstler.“<sup>69</sup> Die wirtschaftliche und soziale Ausrichtung der Stadt lassen Künstler unnötig erscheinen und drängen sie an den Rand des Geschehens. Die meisten Künstler sind vor diesen schlechten Bedingungen nach Italien geflohen, wo sie eine ihrer Kunst günstigere Umgebung und ein angenehmeres Klima erwarten können. Daher rührt die weitreichende Marginalisierung der wenigen in Petersburg verbliebenen Künstler, die sich nach der Beschreibung des Erzählers in ihre Dachkammern zurückziehen, zusammen Tee trinken und unter sich bleiben. Die Person Piskarjews unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Petersburger Bürger wie eine „Traumgestalt“ von der „harten Wirklichkeit“. Seine Person und sein Beruf grenzen ihn von der großen Masse der Petersburger Bürger ab. Diese Unterscheidung ist wichtig für das folgende Verhalten des Malers. Denn seine Ausgrenzung liegt nicht nur seiner Rolle – und damit seinem Verhalten – zu Grunde, sondern auch seinem Gegenübertreten der Stadt. Die Ausgrenzung Piskarjews bewirkt die außergewöhnliche und systematisierte Stadtdarstellung der Erzählung.

Neben der Charakterisierung von Piskarjew – und dem Künstler im Allgemeinen – bewirkt ein weiteres Mittel die Auflösung der geordneten und in Einzelbilder aufgeteilten Stadtdarstellung und führt zur Dynamisierung des Stadtbildes. Der Newskij-Prospekt wird zu Beginn der Erzählung als Mittelpunkt der Stadt gesetzt: „[...] hier bedeutet er einfach alles“<sup>70</sup>. Dadurch wird der traditionelle historische Mittelpunkt von Petersburg aufgehoben. Die im Vergleich zu anderen europäischen Städten sehr spät einsetzende und rasche Entwicklung des Kerns von St. Petersburg geht auf einen einheitlichen und strukturierten Stadtplan zurück, den Peter der Große entwarf. Den Mittelpunkt der Stadt bilden die Peter-Paul-Festung, das Winterpalais, und die Admiralität. Auf letzteres Gebäude führt der Newskij-Prospekt zu. Durch die Hervorhebung des Prachtboulevards verliert die Stadt ihren Mittelpunkt am historischen Gründungsort und geraten die Insel in der Nawa mit der Peter-Paul-Festung und die gegenüber liegenden historischen Gebäude der Admiralität und des Winterpalais‘ aus dem Blickfeld. Der geographisch und politisch begründete Mittelpunkt der Stadt, der sich in dem historischen Ensemble bündelt, wird bezeichnenderweise in der Beschreibung Gogols weder als Mittelpunkt der Stadt herausgestellt, geschweige denn erwähnt, sondern durch einen anderen Bezugspunkt ersetzt. In seinem Anfangssatz gliedert Gogol die Stadt um den Newskij-Prospekt

---

<sup>69</sup> Ebd. S. 19.

<sup>70</sup> Der Newskij-Prospekt wurde als Verbindungs- und Fernstraße im Jahre 1704 auf freiem Feld begonnen. Dadurch bekam er von Anfang an sein gerades und breites Erscheinungsbild, wurde in der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Hauptstraße St. Petersburgs und bot dadurch schon 1835, zur Zeit der Veröffentlichung der Erzählung, genügend Platz zum Flanieren und Repräsentieren.

herum und macht das Geschehen in St. Petersburg von dieser Straße abhängig, die er als Referenz für das gesamte Leben setzt.

Da eine Straße, im Gegensatz zu einem Gebäude, einem Monument oder einem Platz, nicht einen Ort bezeichnet, sondern vielmehr die Verbindung zwischen zwei Punkten, und damit eine Vielzahl von Orten einschließt, führt Gogol die Auflösung einer in einem Mittelpunkt fixierten Struktur der Stadt vor<sup>71</sup>. Petersburg wird so nicht als in sich ruhende, an ihrem historischen Kern ausgerichtete Stadt vorgestellt, die ihre topographische Ordnung einem historischen Stadtplan verdankt, sondern als eine in Bewegung befindliche Stadt, die dem Wechsel, der Veränderung und der Dynamik unterworfen ist.

Am Anfang der Erzählung und im Fortgang der Geschichte bleibt die Beschreibung der Topographie Petersburgs durch das Fehlen genauer Ortsangaben unbestimmt. Die Ortsangabe Newskij-Prospekt reicht hier für den Hauptteil der Handlung aus, da eine genauere Festlegung zu einer Aufhebung der dynamischen Struktur führen würde. So ist auch der Anfangssatz zu verstehen: der Newskij-Prospekt ist die Stadt. Die Bewegung auf dem Boulevard, der Austausch und das Fließen bestimmen die poetische Behandlung des urbanen Raumes. Jede genaue topographische Angabe abseits des Prospektes, jeder Versuch, das Geschehen an einem bestimmten Ort festzuhalten oder zu zentrieren würde der gogolschen Beschreibungsart des Fließens und Fortlaufens des geschilderten Lebens entgegenwirken. Aus der Aufhebung der festen Struktur ergeben sich die grundlegenden poetischen Möglichkeiten zur Darstellung

---

<sup>71</sup> Siehe auch Karl Schlögels Kommentar zum Newskij-Prospekt: „Seine Geschichte beginnt 1712, wenige Jahre nach der Gründung der Stadt. Doch mit ihm wächst die Stadt, die ganz entgegen der ursprünglichen Vorstellung ihr natürliches Zentrum hier und nicht auf der Wassiljewski-Insel oder um die Peter-und-Pauls-Festung gefunden hat.“ Karl Schlögel: „Newski-Prospekt. Die Leningrader Zirkulation.“ In Ders.: *Promenade in Jalta und andere Städtebilder*. München: Hanser 2001. S. 102. Théophile Gautier ist auf seiner Reise 1858/1859 von der Geschwindigkeit des Verkehrs und der Masse der Menschen auf dem Newskij-Prospekt so beeindruckt, dass ihm schwindelig wird: „Nous ne fîmes que l’entrevoir, car la voiture tourna et s’engagea dans la Perspective Nevsky, qui est à Saint-Petersbourg ce qu’est la rue de Rivoli à Paris, Regent’s Street à Londres, la calle d’Alcala à Madrid, la rue de Tolède à Naples, l’artère principale de la ville, l’endroit le plus fréquenté et le plus vivant. Ce qui nous frappa surtout, c’était l’immense mouvement de voitures – un Parisien cependant ne s’étonne guère en ce genre – qui avait lieu dans cette large voie, et surtout l’extrême vitesse des chevaux. Les drojkys sont, comme on sait, des espèces de petits phaétos bas et très-légers, qui ne contiennent que deux personnes au plus; ils vont comme le vent, conduits par des cochers aussi hardis qu’habiles. Ils rasaient notre rospousky avec une rapidité d’hirondelles, se croisaient, se coupaient, passaient du pavé de bois au pavé de granit sans jamais se toucher; des embarras en apparence inextricables se dénouaient comme par enchantement, et chacun, à fond de train, filait de son côté et trouvait la place de ses roues là où une brouette n’aurait pu passer.“ Théophile Gautier: *Voyage en Russie*. Hrsg.: Francine-Dominique Liechtenhan. Paris: La Boîte à Documents 1990. S. 91. Gautier spricht immer wieder davon, dass sich vor seinen Augen alles wie im Traum abläuft und die raschen Bewegungen der Stadt halten in ihm den Schwindel der Seereise wach: „Tout cela nous passait devant les yeux comme un rêve, car le rospousky allait fort vite, et avant de nous en être rendu bien compte nous étions devant le perron de l’hôtel de Russie“. Ebd. S. 92f.

der schnellen Veränderung der urbanen Erscheinungen, eines der Kernmotive der Erzählung. So wird durch die Darstellung der Straße der urbane Stadtraum als Ganzes geprägt. Oder mit den Worten Karl Schlögel: „Dies ist der Raum, in dem Nikolai Gogol die Geburt der Stadt beobachtet.“<sup>72</sup>

Die der Straße immanente Bewegung und die für einen Prospekt notwendige perspektivische Blickachse (in den Plänen von Peter dem Großen erscheint der Prospekt unter dem Namen „die Große Perspektive“) führen zu einer durch stilistische Mittel verstärkten Dynamisierung des Stadtbildes. Der Boulevard vermittelt dadurch ein generelles Gefühl von Urbanität in dieser Zeit: „[...] er zieht die Menschen an wegen seiner Urbanität. Der Newski-Prospekt ist der Raum für die Stadtwerdung Sankt Petersburgs.“<sup>73</sup> Die literarische Übersetzung der Stadtwerdung lässt sich in Gogols Werk an den wechselnden Perspektiven erkennen. Denn durch kein anderes ästhetisches Mittel kann Gogol das neu erweckte Gefühl von Urbanität so adäquat ausdrücken, wie durch den sich ständig bewegenden Betrachterstandpunkt. Gogol überträgt die auf dem Boulevard wahrgenommene Bewegung auf die Darstellungsmittel. Der Wechsel der Erzählperspektive von einem auktorialen zu einem personalen Erzähler, der Wechsel zwischen den beiden Perspektiven von Piskarjew und Pirogow, die Läuterung des Erzählers am Ende der Erzählung: alles dies spiegelt die Uneinheitlichkeit der urbanen Welt.

Dass vor Gogol bereits Puschkin auf der Suche nach einer angemessenen Form für die Darstellung russischer Lebenswelt gewesen ist, macht das Werk *Jenjenij Onegin* (1825-32) deutlich. Nicht die urbane Welt steht hier im Vordergrund, sondern die Verstrickung des Helden in die komplizierten Verbindungen der russischen Gesellschaft. Puschkins Werk gilt als Vorläufer in der Verwendung der wechselnden Perspektive<sup>74</sup>. Die ästhetische Erneuerung liegt darin, in verschiedenen semantischen Ebenen des Textes dem Anspruch nach der Wiedergabe einer alleinigen Wahrheit zu begegnen und in dem Wechsel der Betrachterstandorte ein System der Multiperspektivität zu konstruieren, das am Ende zur Herstellung einer umfassenden Realität führt. Auch wenn die verschiedenen stilistischen und semantischen Ebenen und die differenzierten Betrachterstandorte in einem vom Text abhängigem System zusammengefaßt und aufeinander bezogen werden, hebt Lotman die Unterschiedlichkeit und die Opposition hervor, die zu einer Rivalität der Perspektiven führt: „Point of view introduces a dynamic element into a text: every one of the points of view in a text makes claims to be the truth and

---

<sup>72</sup> Karl Schlögel: „Newski-Prospekt. Die Leningrader Zirkulation.“ S. 102f.

<sup>73</sup> Ebd. S. 106.

<sup>74</sup> Siehe J. M. Lotman: „Point of View in a Text.“ In: *New Literary History*. Band 6. (1975) Nr. 2. S. 352.

struggles to assert itself in the conflict with the opposing ones.“<sup>75</sup> Die Dynamik, die durch den Wechsel der Perspektiven entsteht, ist ein wichtiger Bestandteil von Puschkins Werk. Sie entsteht erst an den Stellen, an denen sich der Betrachterstandort eines Textabschnittes von dem folgenden grundsätzlich in der Färbung, in der Tonlage, im Stil, auf der semantischen Ebene, in der kritischen Haltung oder in dem Abstand des Erzählers zum Geschehen unterscheidet. Je mehr sich diese Elemente durch den Wechsel von einer Perspektive zur nächsten voneinander unterscheiden, desto mehr gewinnt der Text an innerer Spannung und somit an Möglichkeit, eine eigene poetische Wirklichkeit aufzubauen, die sich gegenüber einer äußeren Welt, der sogenannten tatsächlichen Welt behaupten kann. Diese innere Kraft, die aus der Verteilung des Dargestellten auf mehrere Perspektiven resultiert, erzeugt nicht nur im *Jewgenij Onegin* den Eindruck von Realismus. Bjelinskij fand das russische Leben in diesem Poem so genau und treffend widergespiegelt, dass er dem Werk die Bezeichnung ‚Enzyklopädie des russischen Lebens‘ gab. Auf das in Petersburg spielende Werk von Gogol sind seine Zeitgenossen wegen der natürlichen Darstellung aufmerksam geworden, die sie in hohen Tönen lobten und die die Kritik, vor allem Bjelinskij und sein Kreis, zu dem Ausgangspunkt einer neuen, sich der genauen Darstellung der Realität verschriebenen Schule machten. Damit wurde Gogol für eine breit angelegte Strömung des Realismus in der Literatur vereinnahmt<sup>76</sup>. Dass Gogols Weg des Realismus aber ein sehr eigener ist, und nicht nur in die von der Naturalistischen Schule gewünschte Richtung zeigt, macht die Verwendung der wechselnden Perspektiven klar.

Für Lotman steht fest, dass das beginnende Streben nach Realismus in der russischen Literatur an diesem Punkt ansetzen will; die Wirklichkeit in dem System der Multiperspektivität wieder erschaffen zu wollen, bedeutet, dem wichtigsten Aspekt der Wirklichkeit, der die Unmöglichkeit ihrer abschließenden und umfassenden Interpretation, Rechnung zu tragen<sup>77</sup>. Die Widerspenstigkeit, die dem Verstehen und Übertragen von Realität in ein darstellendes Medium wesenhaft ist, wird so in den Text übertragen und in dessen Aufbau integriert. Eine schlüssige, die finale Auflösung suchende Betrachtungsweise wird nicht als beherrschende Er-

---

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Im Sinne der ‘Naturalistischen Schule’ wird Gogol lange Zeit gelesen und interpretiert. Die Vereinnahmung ging aber zu weit und hatte ihre Ausläufer noch im poetischen Realismus der Jahrhundertwende.

<sup>77</sup> „Here the crucial point for the style of realism in particular, which aims to escape from the subjectivity of semantic-stylistic points of view and re-create an objective reality, is the precise relationship between these multiple centers and the various (contiguous or mutually superimposed) structures: they do not replace each other, but form relationships. [...] Because of all this, the literary model re-creates that most important aspect of reality - the impossibility of any one definitive and exhaustive interpretation.“ J. M. Lotman: „Point of View in a Text.“ S. 350ff.

zählhaltung in Erwägung gezogen. Vielmehr wird der Widerspruch, der sich durch eine Folge von Schilderungen aus unterschiedlichen Perspektiven ergibt, zum Programm und zur tragenden Grundstruktur des Textes gemacht.

Gogol nutzt in seiner Erzählung *Der Newskij-Prospekt* diese Struktur der wechselnden Perspektiven. Die ausführliche Beschreibung des sich ändernden Lebens auf dem Newskij-Prospekt auf den Anfangsseiten der Erzählung ist aus einer bestimmten Perspektive geschildert, die für den weiteren Verlauf von großer Bedeutung ist. Die Einordnung der fiktiven Handlung in einen realen und historischen Rahmen ist Aufgabe der Einleitung. Über die alltägliche Versammlung von Menschen stellt der Erzähler eine Konzentration her, die den Anknüpfungspunkt für den Beginn einer erdichteten Handlung bildet und so etwas wie das Interesse des Lesers weckt. Hier legitimiert sich der Grundansatz jeder erdichteten Handlung, von dem allgemeinen auf das einzelne Schicksal zu fokussieren. Aber mit dem Wechsel von dem allgemeinen Geschehen des Boulevards zu dem besonderen geht auch der Versuch einher, das individuelle Schicksal und den einzelnen Betrachterstandort zu einer allgemeingültigen Perspektive werden zu lassen. Denn die Petersburger Welt ist nicht phantastisch, d.h. unwirklich, sondern eine Realität, die sich im Bewußtsein eines Menschen spiegelt. Die Deformierung, die Übertreibung resultiert aus der jeweiligen, genau erklärten und keineswegs irrationalen Konstitution des Bewußtseins. Das Bewußtsein der Figuren lässt sich mit sehr materiellen und rationalen Bedingungen erklären. So entsteht die Spiegelung, die den Vorgang der Vermittlung mit inszeniert. Nabokow sieht hierin die Möglichkeit, eine zweite Handlung hinter der vordergründigen Handlung zu verstecken:

„Ich habe zu zeigen versucht[...], daß sich in Gogols Büchern die eigentliche Handlung hinter der vordergründigen versteckt. Diese eigentlichen Inhalte habe ich angegeben. Seine Geschichten ahmen Geschichten mit einer Handlung nur nach. Es ist wie mit einem seltenen Nachtfalter, der seine Nachtfaltererscheinung aufgibt, um das Oberflächenmuster von etwas strukturell ganz anderem nachzuahmen – eines beliebten Schmetterlings etwa.“<sup>78</sup>

Die Aufwertung des Aktes der Vermittlung, die mit der Öffnung des Bewusstseins des Beobachters einhergeht und einen Einblick in die Gedanken während der Wahrnehmung zulässt, resultiert aus der Zusammenführung und Ausrichtung der Gedanken in einer Figur. Diese Entwicklung – weg von der gemeinschaftlichen Wahrnehmung wie bei Mercier, hin zur Konzentration auf die Wahrnehmung einer einzelnen Person – geht mit der Isolierung des

---

<sup>78</sup> Wladimir Nabokow: *Gogol*. S. 186.

Beobachters von der Gemeinschaft einher. In der Folge tritt ein bestimmter Typ Beobachter auf, der sich bewusst von der Gemeinschaft abspaltet, um seinen eigenen Erfahrungen unbeeinflusst nachgehen zu können. Diese Isolierung des Beobachters läuft parallel zu dem allgemeinen Bestreben der Künstler im Europa dieser Zeit, sich von der übrigen Bevölkerung in Lebens-, Denk- und Handlungsweise abzusetzen.

Die Isolierung des Künstlers fügt sich in das Konzept, das die „Naturalistische Schule“ im Rußland jener Zeit vertritt. Mit der „Naturalistischen Schule“, einer geistigen Strömung, die der Literaturkritiker Wisarion Bjelinskij an erster Stelle repräsentierte, verlagerte die Literatur in Rußland ihr Interesse in zwei wesentlichen Punkten. Erstens wurde die Poesie als vorherrschende Gattung von den erzählenden Gattungen beerbt, und zweitens trat der ‘einfache Mann’ an die Stelle des genuinen und vermeintlich besonderen Individuums. Diese beiden Veränderungen haben tiefe Auswirkungen auf das literarische Schaffen dieser Zeit. Die Prosa gibt Platz für philosophische Ausführungen, die die jungen Autoren dieser Zeit vom Studium im westlichen Europa heimkommend, in ihren Aufzeichnungen festgehalten haben und nun auf die russischen Verhältnisse übertragen.

Gogol steht dieser Schule voran, auch wenn er in gewissen Punkten uminterpretiert oder bewußt falsch verstanden wird. Seine Werke werden in diesen Kreisen herumgereicht, und zum Vorbild erklärt. Gogol sträubt sich Zeit seines Lebens gegen Auslegungen, die seine Werke als radikale politische Manifeste sehen wollen, und die Übertragung der in der Literatur geäußerten Ideen in die zeitgenössische russische Gesellschaft führt zu wiederholten Auseinandersetzungen über gesellschaftliche Fragen zwischen Bjelinskij und Gogol. Gogol steht für die Einführung des ‘kleinen Mannes’ in die Literatur. Seine Erzählung *Der Mantel* wird zum Vorzeigewerk einer ganzen Epoche und die Hauptfigur Akakij Akakjewitsch, der kleine Beamte, der von seinen Kollegen nicht Ernst genommen wird, wird zur Musterfigur einer ganzen Generation von Schriftstellern.

Die Gegenüberstellung ‘kleiner Mann’ – ‘große Stadt’ beginnt bei Gogol ihre für die Literatur fruchtbare Karriere und wird über Champfleury, Zola, Holz und Hauptmann bis zu Döblin eine Grundkonstellation für viele Werke bleiben, die im urbanen Milieu spielen. Das Bild der Stadt bekommt durch diese Gegenüberstellung von Groß und Klein eine entscheidende Prägung. In der Konfrontation des kleinen Mannes mit der großen Stadt entfaltet diese erst ihre ganze Gewalt und durchschlagende Kraft in Bezug auf das Individuum. Dies wird auch im Werk von Balzac deutlich<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Siehe auch Jurij Mann, der den Einfluss des romantischen Antihelden auf die russische Literatur

## 5. Balzacs Roman *Illusions perdues*: Luciens gescheiterter Versuch der Eroberung von Paris

Der Übergang von der Kleinstadt nach Paris wird in Balzacs Roman *Illusions perdues* als er Verlust von Kontrollierbarkeit der Umgebung beschrieben. Die übersichtliche Lebenswelt der Kleinstadt Angoulême, ausgedrückt in der schützenden Beziehung von Lucien zu Madame Bargeton, hat mit der Ankunft in Paris keinen Fortbestand mehr. Der Verlust von Schutz und Vertrautheit wird in den ersten Erlebnissen von Lucien in der neuen Stadt sichtbar. Seine ersten Eindrücke verdeutlichen die innere Entwicklung, die seine Ankunft begleitet. Die überwältigende und in sich widersprüchliche Masse der Eindrücke, die auf Lucien trifft, wird in dem Roman wie folgt beschrieben:

„Pendant sa première promenade vagabonde à travers les Boulevards et la rue de la Paix, Lucien, comme tous les nouveaux venus, s’occupa beaucoup plus des choses que des personnes. À Paris, les masses s’emparent tout d’abord de l’attention: le luxe des boutiques, la hauteur des maisons, l’affluence des voitures, les constantes oppositions que présentent un extrême luxe et une extrême misère saisissent avant tout. Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d’imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même.“<sup>80</sup>

Die Verkleinerung der Person ist die entscheidende perspektivische Veränderung in der Erzählhaltung des Romans. Der Erzähler stellt von nun an Paris als einen übermächtigen, die Entwicklung von Lucien von Anfang an bestimmenden Ort dar. Die in der Provinz aufgebaute künstlerische Hoffnung bekommt auf diese Weise einen äußeren Widerstand entgegengesetzt. Die erhoffte Eroberung der Stadt mißlingt, und der Blickwinkel auf die Stadt Paris drückt dies schonungslos aus. Der Großzügigkeit des Erzählens im ersten Buch, dem umfassenden Blick auf die persönlichen Lebensverhältnisse von Lucien, folgt die Einschränkung und Reduzierung des auf Lucien gerichteten Sichtbereichs. Der Roman beginnt sich auch ei-

---

als sehr groß erachtet. Das Bild, das E.T.A. Hoffmann von dem jungen Helden gezeichnet hat – wie z.B. das von Anselmus in der Erzählung *Der goldene Topf*, bekommt für die Autoren Gogol und Dostojewski Vorbildcharakter, laut Mann. Für den Vergleich von Anselmus, den Helden aus Gogols Erzählungen und den frühen Dostojewski-Erzählungen siehe Jurij Mann: *Dialektika chudoshestvennogo obraza*. [Die Dialektik des künstlerischen Abbildes.] Moskau: Sowetskij pisatel 1987. S. 67ff. Auch Alain Montandon untersucht den Einfluss von E.T.A. Hoffmann auf Gogol. Insbesondere die Erzählung „Das öde Haus“ spielt für Montandon eine große Rolle für den Einfluss Hoffmanns auf Gogols Erzählung der *Newskij-Prospekt*. Siehe Alain Montandon: „Une Source peu connue de *La Perspective Nevsky* de Gogol.“ In: *Revue de littérature comparée*. Nr. 3. (1976). S. 291-295.

<sup>80</sup> Honoré de Balzac: *Illusions perdues*. In: *La Comédie humaine*. Band 5. Hrsg.: Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard 1977. S. 264.

ner von Lucien unabhängigen Lebenswelt zu öffnen. Die handelnden Personen nehmen zu, die Ereignisse finden in zunehmenden Maße auch ohne einen Einfluß auf Lucien statt, und Entwicklungen gehen unbemerkt an ihm vorüber. Der noch in der Kleinstadt verwendete Blickwinkel beschränkt sich nicht mehr nur auf einen Protagonisten.

Der von Balzac in Szene gesetzte Übergang von der Provinz in die Stadt dient ebenfalls dazu, aus der Position der Marginalität den Blick auf die Stadt darzustellen. Die Inszenierung des Ankunftsmomentes hat eine entscheidende Wirkung auf die folgende Handlung, da der Handlungsort vornehmlich durch die Aspekte vorgestellt wird, die für die Entwicklung des Helden von Bedeutung sind. Die Einschränkung der Perspektive auf den verschüchterten Helden erfüllt die Funktion einer Exposition, die den Handlungsort Paris vorstellt. Im zweiten und dritten Buch des Romans erfüllen sich viele der in der Ankunft gemachten Beobachtungen, die zunächst nur auf den äußerlichen Erscheinungen des Straßenlebens beruhen. Die Handlung des Romans führt die gemachten flüchtigen Beobachtungen im Anschluss in der für Balzac typischen epischen Breite aus. Die vorherrschenden Merkmale der Ankunftsszene, der starke Gegensatz der vor den Augen erscheinenden Objekte und die Geschwindigkeit ihres Erscheinens und Verschwindens in der Stadtwelt, deuten bereits auf die im Roman immer wieder herausgestellte Haupteigenschaft von Paris hin, die darin besteht, eine Scheinwelt aufzubauen.

In Luciens Unterhaltung mit dem spanischen Priester im dritten Buch warnt der Geistliche den jungen Dichter vor dem trügerischen Charakter des Pariser Lebens. Er vergleicht den Aufstieg eines Künstlers mit dem eines Staatsmannes und hält Lucien vor, nicht genügend auf die eigene trügerische Wirkung auf die Mitmenschen geachtet zu haben.

„Vous n’avez rien, vous êtes dans la situation des Médicis, de Richelieu, de Napoléon au début de leur ambition. Ces gens-là, mon petit, ont estimé leur avenir au prix de l’ingratitude, de la trahison, et des contradictions les plus violents. Il faut tout oser pour tout avoir. Raisonçons? Quand vous vous asseyez à une table de bouillotte, en discutez-vous les conditions? Les règles sont là, vous les acceptez. [...] Est-ce vous qui faites les règles dans le jeu de l’ambition? Pourquoi vous ai-je dit de vous égarer à la Société?... C’est qu’aujourd’hui, jeune homme, la Société s’est insensiblement arrogé tant de droits sur les individus, que l’individu se trouve obligé de combattre la Société. Il n’y a plus de lois, il n’y a que des mœurs, c’est-à-dire des simagrées toujours la forme.“<sup>81</sup>

Der Schein und die Form bestimmen den beruflichen und gesellschaftlichen Aufstieg im Leben von Paris, nicht die wahren Fähigkeiten des Menschen. Der Priester nennt dies die

---

<sup>81</sup> Ebd. S. 702. Siehe auch Georg Lukàcs, der diese Rede kommentiert: Georg Lukàcs: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1964. S. 397.



Spielregeln, denen sich Lucien nicht unterwerfen will. Der junge Dichter kann sich dem oberflächlichen Leben nicht anpassen und scheitert deswegen an den bereits zum Zeitpunkt seiner Ankunft einsetzenden Unterwerfung. Lucien liefert sich der Scheinwelt aus und lernt nicht, diese für seinen eigenen Vorteil zu nutzen.

Bereits in der Provinzstadt beginnen die naiven Vorstellungen, die Lucien von einer Dichterkarriere hat: „[...] il marchait dans une atmosphère pleine de mirages. Les jeunes imaginations sont si naturellement complices de ces louanges et de ces idées, [...] qu'il faut plus d'une leçon amère et froide pour dissiper de tels prestiges.“<sup>82</sup> Madame de Bargeton bestärkt den jungen Mann in seinen Träumen und veranlasst mit ihrer eigenen Reise nach Paris, den jungen Dichter ihr zu folgen. Noch in Angoulême sagt Madame de Bargeton zu Lucien:

„Je vous prendrai dans ma voiture, et nous serons bientôt à Paris. Là, cher, est la vie des gens supérieurs. On ne se trouve à l'aise qu'avec ses pairs, partout ailleurs on souffre, D'ailleurs Paris, capitale du monde intellectuel, est le théâtre de vos succès! franchissez promptement l'espace qui vous en sépare! Ne laissez pas vos idées se rancir en province, communiquez promptement avec les grands hommes que représenteront le dix-neuvième siècle. Rapprochez-vous de la cour et du pouvoir. Ni les distinctions ni les dignités ne viennent trouver le talent qui s'étirole dans une petite ville.“<sup>83</sup>

Das Auseinandergehen von Schein und Wirklichkeit, von Wunsch und Enttäuschung hängt direkt mit dem Stadtleben zusammen, in das sich Lucien nicht einfügen kann<sup>84</sup>. Lucien „läuft sich die Hörner ab“. Eine Auflösung des künstlerischen Konfliktes stellt Balzac allerdings nicht dar; denn im ersten Buch propagiert der Erzähler noch den einfühlsamen und empfindsamen Künstler, der allein in der Lage ist, das Publikum in eine poetische Stimmung zu versetzen.

„Ne faut-il pas avoir tout senti pour tout rendre? Et sentir vivement, n'est-ce pas souffrir? Aussi les poésies ne s'enfantent-elles qu'après de pénibles voyages entrepris dans les vastes régions de la pensée et de la société. N'est-ce pas des travaux immortels que ceux auxquels nous devons des créatures dont la vie devient plus authentique que celle des êtres qui ont véritablement vécu, comme la *Clarisse* de Richardson. [...] D'ailleurs ces en-

---

<sup>82</sup> Honoré de Balzac: *Illusions perdues*. S. 230.

<sup>83</sup> Ebd. S. 249.

<sup>84</sup> Lukács schreibt hierzu: „Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinen Wünschen und Meinen in die bestehende Wirklichkeit und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.“ : Georg Lukács: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. S. 397.

fantements sublimes veulent une longue expérience du monde, une étude des passions et des intérêts humains que je ne saurais avoir faite.“<sup>85</sup>

Nur durch die Fähigkeit, sich in die Gesellschaft und ihre Gedanken einzufühlen, entsteht eine ‘elektrische Verbindung’ zwischen dem Dichter und seinem Publikum: „Il doit se faire entre le lecteur et l’auditoire une alliance intime, sans laquelle les électriques communications des sentiments n’ont plus lieu. Cette cohésion des âmes manque-t-elle, le poète se trouve alors comme un ange essayant de chanter un hymne céleste au milieu des ricanements de l’enfer.“<sup>86</sup> Der Poet, der sich nicht mit seinen künstlerischen Ansprüchen in die gesellschaftlichen Verhältnisse fügen kann, muss an der Aufgabe scheitern, ein wirklicher Künstler zu werden. So muss der Versuch der poetischen Eroberung von Paris scheitern, weil sich Lucien nicht dazu bereit findet, die Welt, der er in Paris begegnet, als das zu akzeptieren, was sie ist: eine Scheinwelt.

## 6. Die Annäherung des Künstlers an die Stadt in Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich*

In dem Roman *Der grüne Heinrich* (in der ersten Fassung von 1854/55) geschieht eine ähnliche Entwicklung wie in Balzac Roman. Gottfried Keller läßt die Hauptfigur mit der Ankunft in der fremden Stadt ebenfalls eine ‘Verkleinerung’ seiner eigenen Person spüren, die sich auf die Wahrnehmungsfähigkeit der Umwelt auswirkt. Keller entwickelt die Betrachtung der Stadt entlang einer erlebten Betrachtungsweise. Die Ankunft in München ist auch hier als eine auf den Künstler bezogene perspektivische Erlebniswelt dargestellt.

Kellers Roman wird in den drei Anfangskapiteln durch Heinrichs Reise aus der Heimat in die Stadt eingeleitet. Diese Handlung verteilt sich auf den Abschied von der Heimat (erstes Kapitel), die Reise in die Stadt (zweites Kapitel), und die Ankunft in der Stadt München (drittes Kapitel). Die drei Anfangskapitel sind dadurch hervorgehoben, dass sie einerseits als einziger Romanteil aus der chronologischen Reihenfolge genommen sind<sup>87</sup>, und andererseits an die exponierte Stelle des Romananfangs gesetzt werden. Der Bruch der chronologischen Folge

---

<sup>85</sup> Honoré de Balzac: *Illusions perdues*. S. 207f.

<sup>86</sup> Ebd. S. 199.

<sup>87</sup> Die mitten in der Erzählzeit des Romans liegende Handlung des Land-Stadt-Übergangs, die zwischen der Jugend Heinrichs und der Entwicklung liegt, die er in der fremden Stadt nimmt, wird aus der zeitlichen Reihung herausgenommen und an den Anfang des Romans gestellt. Das epische Scharnier zwischen den beiden Teilen des Romans wird dadurch hervorgehoben.

hebt die Bedeutung dieses Zeitpunktes für die persönliche Entwicklung des grünen Heinrich hervor. Der Wechsel von der gewohnten Heimat in die Stadt bedeutet den entscheidenden Wendepunkt im Leben Heinrichs und in seiner Ausbildung zum Künstler. Der Roman ist in verschiedener Weise auf diesen Wendepunkt hin strukturiert, und der Gegensatz von dem Leben in der Heimat und dem Leben in der Fremde bilden eine entscheidende Grundlage für die Gestaltung. Der Verpflichtung, etwas für den Roman Bedeutendes zu erzählen, die sich durch diese hervorgehobene Stellung der drei Kapitel ergibt, kommt Keller nach, indem er den Wechsel der Lebensverhältnisse Heinrichs gezielt beleuchtet und dadurch dramatisiert, dass er eine sich verstärkende perspektivische Einschränkung des erzählerischen Blickwinkels dem Wechsel von der Kleinstadt in die fremde Metropole zu Grunde legt.

Der Roman beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung der Stadt Zürich. Die Stadt wird zunächst aus der Entfernung betrachtet, indem der Erzähler einen distanzierten Betrachterstandpunkt auf dem Zürichsee wählt und sich der Stadt langsam durch eine Bootsfahrt nähert. Die Fahrt führt über den See und die durch Zürich fließende Limmat in die Stadt hinein und lässt das Geschehen an dem Boot vorbeiziehen: „Das ganze Treiben einer geistig bedeutsamen und schönen Stadt drängt sich an den leicht dahinschwebenden Kahn.“<sup>88</sup> In der kleinen flussabwärts gelegen Nachbarstadt Baden endet die Fahrt, und damit bricht auch die Beschreibung ab. Die Beschreibung liefert ein Stadttaleau, indem sich Zürich mit seinen charakteristischen Orientierungs- und Erkennungspunkten widerspiegeln kann. Hier weicht Keller nur wenig von klassischen Texten der Städteliteratur ab<sup>89</sup>. Das bedeutet auch, dass der erzählende Betrachter in einer angemessenen Entfernung zur Stadt und ihrem Leben bleibt und nicht in ein direktes Verhältnis zu dieser tritt und nicht direkt von dem Geschehen berührt wird. Der Erzähler beschränkt sich auf seine Rolle als Beobachter und wird nicht von den Handlungen in der Stadt affiziert. Seine Rolle bleibt passiv, und das Geschehen zieht an ihm vorbei, ohne dass er die Möglichkeit hat, in den Ablauf einzugreifen, den Blick auf einem bestimmten Punkt ruhen zu lassen oder eine persönliche Erfahrung in die Beschreibung einzuflechten: Aus dem „pfeilschnell vorübergeflossenen Gemälde“<sup>90</sup> Zürich lässt sich kein persönlich beeinflusster Beobachterstandpunkt ableiten.

Bezeichnenderweise bricht die Beschreibung zu dem Zeitpunkt ab, an dem der Erzähler an Land steigt. Die Schranke zwischen beschriebenem Gegenstand Stadt und Beobachterstandort

---

<sup>88</sup> Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*. In: *Sämtliche Werke*. Band 2. Frankfurt/M.: Dt. Klassikerverlag 1985. S. 11.

<sup>89</sup> vgl. Karl Riha: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“*. S. 152.

<sup>90</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 12.

wird erst jetzt durchbrochen, und die ästhetischen Voraussetzungen des Stadtbildes bleiben in ihren Grenzen klar definiert. Das Wasser trennt den Beobachter von der Stadt, die somit als eigenständiges und von ihm unbeeinflusstes Objekt im Text bestehen bleibt. Es besteht nicht die Möglichkeit in der Stadtbeschreibung eine individuelle Regung des Betrachters widergespiegelt zu finden. Auch im Vorbeiziehen der Stadt und weil der Betrachter nicht in der Stadt an Land geht, wird klar dass es sich um eine Absetzung des Stadtraumes von dem Betrachterstandort handelt. Die Stadt verweigert sich folglich einer weiterführenden Betrachtung, die allein durch ein Anhalten des Bootes ermöglicht würde. Das Betreten der Straßen bleibt aber so für die Beobachtungssituation ausgeschlossen und wird durch mehrere Barrieren – Wasser, Fahrt des Bootes – verhindert.

Das Bild der Stadt steht für sich selber, und scheint lediglich dem ästhetischen Programm der natürlichen Wiedergabe verpflichtet, also so direkt die Natur wiederzugeben, wie dies möglich ist. Deswegen muß die Stadt auch aus der Ferne beschrieben werden, und in der Verbindung mit der sie umgebenden Natur ergibt sich nicht die Frage nach der Darstellungen von Einzelheiten, die das Bild schnell in ein komplexes Gebilde auflösen würden. Die Fahrt auf dem Fluß, der Zürich durchfließt, liefert einzelne Bildausschnitte und Geräusche der Stadt: Personen die sich versammeln, Brücken und Gebäude, das Denkmal Karl des Großen, und Trommelschlag, Getöse des Marktes, „summendes Gewerk und Gewerbe“. Aber die ausführliche Anschauung und das Erlebnis der Stadt kann nicht vermittelt werden. Sie wird durch die stetige Bewegung der Bootsfahrt, die beim Eintreten in die Stadt den Betrachter schon wieder zur Stadt heraus führt, vermieden. Die Stadt erscheint dadurch nur in ihrer Oberfläche, hinter der weitere Dimensionen nur erahnt werden können.

Heinrichs Heimatort ist die zweite Stadt, die im Roman vorgestellt wird. Sie wird in einer anderen Form beschrieben als Zürich. Der Erzähler macht selber auf den Unterschied des Beschreibungszusammenhangs aufmerksam und im weiteren Verlauf wird er wiederholt den Beschreibungsvorgang selber reflektierend kommentieren. So kontrastiert er die Darstellung Zürichs mit der folgenden Stadtbeschreibung, die sich perspektivisch von einem objektiven, unbeteiligten und nicht genau festgelegten Betrachter löst. Auf den grundlegenden poetologischen Unterschied weist der Erzähler am Anfang hin, wenn er erläutert, dass diese Stadt eine „eingebildete“ ist und er damit eine Trennlinie zwischen dem Bereich des Wirklichen und des Fiktiven zieht.

„Die Zahl dieser Städte [der Erzähler nennt Zürich, Luzern und Genf, d.V.] aber um eine eingebildete zu vermehren, um diese, wie in einem Blumenscherben, das grüne Reis einer Dichtung zu pflanzen, möchte tunlich sein: indem man durch das angeführte, be-

stehende Beispiel das Gefühl der Wirklichkeit gewonnen hat, bleibt hinwieder dem Bedürfnisse der Phantasie größerer Spielraum und alles Mißdeuten wird verhütet.“<sup>91</sup>

Die zweite Stadt wird somit auf eine andere Ebene gestellt und dem Bereich des Fiktiven zugeordnet. Der Erzähler verweist gleich am Anfang der Einführung der neuen Stadt auf die Dichtung, um auf die unterschiedliche Bedeutung der beiden Städte für die Romanhandlung aufmerksam zu machen. Den Wechsel von der realen und dem Leser bekannten Stadt Zürich zur „eingebildeten Stadt“ erklärt der Erzähler mit der Notwendigkeit der Dichtung genügend Freiheit zu geben. Die Darstellung dieser Stadt ist zwar der wirklichen Stadt Zürich verpflichtet, bekommt ihre entscheidende Bedeutung aber erst dadurch, dass mit ihrer Vorstellung auch die Handlung des Romans beginnt und die Charaktere auftreten. Der Erzähler macht dadurch auf die grundlegende poetologische Entwicklung aufmerksam, die eine andere Stadtbeschreibung nicht nur ermöglicht, sondern auch notwendig macht. Der Brauch des objektiven, der Wirklichkeit verpflichteten, traditionellen Stadtableaus, wie am Beispiel des Romananfangs in der Beschreibung Zürichs vorgeführt, kann nicht mehr konstituierende Vorgabe für den Erzähler sein, weil er von jetzt an die Aufgabe erfüllen muß, den Personen der Handlung in der Stadt ein Lebensumfeld zu schaffen, ihr Leben in der Stadt zu schildern und ihr Leben mit dem Geschehen der Stadt zu verknüpfen. Damit wird an dieser Stelle eine neue Stadtbeschreibung eingeführt, die einzig ein „Gefühl der Wirklichkeit“<sup>92</sup> vermittelt, aber im Wesentlichen den erzählerischen Möglichkeiten einer fiktiven Stadt folgt. Der Erzähler macht in der folgenden Stadtbeschreibung deutlich, wie sich die Perspektive verändern kann, um das von ihm wiedergegebene Bild der Stadt in die Romanhandlung einzugliedern und auf die handelnden Figuren zu beziehen.

Der Erzähler leitet nicht abrupt von der einen Form der Stadtbeschreibung zur nächsten über, sondern langsam, indem er den Übergang von einer Perspektive zur nächsten selbst darlegt und kommentiert. Der Erzähler betrachtet Heinrichs Heimatstadt zunächst wie Zürich aus der Ferne und beschreibt sie aus einer vergleichbaren passiven Erzählsituation; auch jetzt zeigt er sich zunächst unbeeinflusst von dem Geschehen in der Stadt und zeigt keinerlei Bindung an sie. Die kleine Stadt liegt in einem Tal, das von einem Fluß durchflossen wird. Von einem Felsen aus, der der Stadt auf der anderen Flußseite gegenüber erhöht gelegen ist, betrachtet er sie. Er erläutert seinen Betrachterstandort und die sich daraus ergebende Perspek-

---

<sup>91</sup> Ebd. S. 13.

<sup>92</sup> Ebd.

tive genau, und vergleicht seinen Ausblick mit der Sicht in einen „offenen Raritätenschrein“<sup>93</sup>.

„Vom diesseitigen Berge aber, welcher aus schroffen waldbewachsenen Felsen besteht, kann man in die Stadt hinein und hinüber schauen, wie in einen offenen Raritätenschrein, so dass die kleinen fernen Menschen, die in den steilen alten Gassen herumklimmen, sich kaum vor unserm Auge verbergen können, indem sie sich in ein Quergäßchen flüchten oder in einem Hause verschwinden.“<sup>94</sup>

Der sich den Berghang hoch erstreckende Ort neigt sich aus der horizontalen Achse heraus dem Betrachter zu, und bietet durch dessen erhöhten Standpunkt die verbesserte Einsicht des nahezu senkrecht auf das Objekt fallenden Blickes. So erscheint die Stadt in die Vertikale hochgestellt, und ermöglicht einen senkrechten Betrachterwinkel, wie bei der Sicht auf ein an der Wand hängendes Bild. Die Menschen sind auf den Plätzen und in den in Blickrichtung liegenden, bergauf laufenden Gassen ungehindert sichtbar, und können sich nur in Quergassen und Häusern vor den Blicken verstecken und werden so von dem Erzähler betrachtet<sup>95</sup>.

Dass der Erzähler einen festen, topographisch bestimmbaren Betrachterstandort wählt, und seinen Standort dort durch eine genaue Beschreibung fixiert, hat seinen Grund in der folgenden Szene, in der die Hauptperson des Romans zum ersten Mal auftritt. Der grüne Heinrich wird in den Roman eingeführt, indem er eine Wanderung zu dem Aussichtspunkt unternimmt, an dem sich der Erzähler schon befindet. Dass er sich dem Standort des Erzählers den Berg hoch spazierend nähert und so in den Roman eingeführt wird, verknüpft den Erzähler erstmals mit dem Romangeschehen. Analog dazu wird sein Betrachterstandort in die räumlichen Bedingungen der Romanhandlung eingegliedert, wodurch erst die für den gesamten Roman wichtige Annäherung des Gesichtskreises von Erzähler und Romancharakter ermöglicht wird. So stellt sich Heinrich an den selben Aussichtspunkt, von dem aus der Erzähler die Stadt beschrieben hat und blickt ebenfalls auf die Stadt hinunter. Durch die räumliche Annäherung von Erzähler und Heinrich wird ein für die weiteren Kapitel wichtiger Schritt unternommen.

Mit der folgenden Beschreibung der Stadt, mit den Augen des grünen Heinrichs gesehen, macht der Erzähler deutlich, dass ein zwischen ihm und Heinrich übereinstimmender Blickwinkel geschaffen ist. Somit wird eine Erzählhaltung konstituiert, in der das Geschehen durch

---

<sup>93</sup> Ebd. S. 14.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Vgl. die Betrachtungssituation in Adalbert Stifters *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. In: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. München: Winkler 1954. S. 277-464. Der Blick vom Stephansdom ist wie der Panoramablick bei Mercier im *Tableau de Paris* im Kapitel „Coup d’oeil général“ der klassische Einstieg in die Betrachtung einer Stadt. Auch Ludwig Tieck verwendet die Vogelperspektive in seinem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* als Franz nach Nürnberg kommt.

die Augen der Hauptperson wahrgenommen wird. „Heinrich Lee sah in seine Vaterstadt hinüber.“<sup>96</sup> So wird der dritte Abschnitt der Stadtbeschreibung eingeleitet, der nun die Perspektive des grünen Heinrich zu Grunde gelegt wird. Der Erzähler weist mehrmals darauf hin, dass es nicht mehr sein Blick ist, sondern der des grünen Heinrichs, der die Stadt betrachtet und somit die Erzählsituation eine personale geworden ist: „Schnell ließ [der grüne Heinrich] seine Augen treppauf und ab in allen Winkeln der Stadt herum springen, [...]“<sup>97</sup>. Die Stadtbeschreibung aus der Perspektive des grünen Heinrich läßt viele Kindheitserinnerungen einfließen, die mit bestimmten Orten in der Stadt verbunden sind.

Die entscheidende Veränderung des Betrachtungsstandpunktes findet aber statt, als der Erzähler Heinrich in die Stadt hinunter folgt und sich das Beobachten immer mehr auf den Gesichtskreis des jungen Mannes konzentriert. Der unberührte, distanzierte Erzähler des Romananfangs wird nun soweit in das Romangeschehen hineingezogen, dass sich sein Betrachterstandpunkt von einem außerhalb der Welt der Romanfiguren liegenden Ort, hinein in den Raum des Romangeschehens verlagert. Dabei wird die Perspektive des grünen Heinrich immer wichtiger, und der Erzähler nimmt immer häufiger dessen Betrachterstandpunkt an. Dieses von René Trautmann durch „Verengung des Blickfeldes“<sup>98</sup> und von Karl Riha durch „Färbung des Stadtbildes“<sup>99</sup> charakterisierte neue Erzählsituation setzt sich entscheidend von der anfänglichen unbeeinflussten und uneingeschränkt subjektlosen des Romananfangs ab. Riha faßt diese Entwicklung folgendermaßen zusammen: „Die umfassenderen Möglichkeiten des Städtebildes, wie sie die Einleitung gegeben hatte, sind beschnitten; das dort intendierte Totalbild ist hier filtriert, die größere Perspektivenfülle auf eine Perspektive reduziert.“<sup>100</sup> Die Kindheitserinnerungen bestimmen das Bild der Stadt, der Orte und Plätze, die betrachtet werden. So ist das Bild der Stadt nicht mehr unmittelbar aus dieser selbst heraus entwickelt, ein objektives, sondern durch die persönliche Einstellung des Betrachters zu dem Gegenstand individualisiert. Die Gegenüberstellung mit der anfänglichen Beschreibung Zürichs macht dies deutlich.

Dieses in seiner Entwicklung dargestellte Verhältnis des Erzählers zu der Hauptfigur, wird

---

<sup>96</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 16.

<sup>97</sup> Ebd. S. 17.

<sup>98</sup> Trautmann beschreibt die Verlagerung des Betrachterstandorts hin zu Heinrichs Perspektive in folgendem Zitat: „Hier wird die städtische Welt nicht mehr von außen gesehen [...], sondern vom Helden selbst als eine seelische Landschaft erlebt. Das führt zu einer beträchtlichen Verengung des Blickfeldes: die Stadt wird nur noch in einem kleinen, durch das kindliche Gemüt verklärten Ausschnitt sichtbar.“ René Trautmann: *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1839-1880)*. S. 17.

<sup>99</sup> Riha: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“*. S. 162.

<sup>100</sup> Ebd. S. 164.

im weiteren Verlauf der Geschichte weiter intensiviert.<sup>101</sup> Noch einmal unterstreicht der Erzähler sein Interesse an der Perspektive des grünen Heinrichs, indem er darauf hinweist, dass er das Kommende mit dem Hauptcharakter zusammen „erleben“ muß: „Was er [der grüne Heinrich, d.V.] eigentlich war und wollte, das müssen wir mit ihm selbst zuerst erfahren und erleben“<sup>102</sup>. Diese Nähe bedeutet eine Verknüpfung des Bewußtseins von Erzähler und Heinrich. Das vom Erzähler vermittelte Geschehen wird immer mehr aus dem Blickwinkel des am Geschehen tatsächlich Beteiligten geschildert. Der Erzähler reflektiert diese Erzählsituation und weist mehrfach und ausdrücklich darauf hin: „wir [schildern] solche Dinge in der Weise, wie sie sich dem jungen Wanderer eindrückten [...]“.<sup>103</sup> Da die Wahrnehmung des grünen Heinrich zu der konstituierenden Perspektive gemacht wird, und dem Erzähler durch die personale Erzählsituation das Bewußtsein des Helden zugänglich ist, kann die ganze Erregung und gespannte Erwartung vermittelt werden, die sich im Abschied von der Heimat aufbaut, sich während der Reise steigert und in der Ankunft in der fremden Stadt ihren Höhepunkt findet. In dem ersten Kapitel wird die Verbundenheit Heinrichs mit seiner Heimat geschildert, die sich durch die enge Bindung an seine Mutter, ihre Fürsorge und die Vertrautheit der Umgebung erklären. Heinrich ist noch nicht gewillt dieses aufzugeben und so kommen zum ersten Mal Zweifel auf, was seine Reife anbelangt; er wird mehrfach als verspielt und unerfahren dargestellt, und die geplante Reise, die ihn von dem Gewohnten trennen soll, verdrängt er: „So spielte dieser Jüngling wie ein Kind mit der Natur und schien seine bevorstehende, für seine kleinen Verhältnisse bedeutungsvolle Abreise ganz zu vergessen.“<sup>104</sup>

Der Kontrast zwischen der unberührten friedlichen Welt der Heimatstadt und der neuen Welt des Auslandes wird deutlich ab dem zweiten Kapitel in den Vordergrund gestellt. Indem das Neue nur in seiner Wirkung auf Heinrich sichtbar wird, kommt die ganze Verwirrung und Anspannung mit zum Ausdruck, die Heinrichs Wahrnehmung begleiten. Das zweite Kapitel wird eingeleitet mit dem Hinweis auf das Zusammentreffen dieser beiden sich unterscheidenden Sphären im Bewußtsein Heinrichs: die Erinnerung an die alte und die Wahrnehmung der neuen Umgebung.

---

<sup>101</sup> Der Aufbau des gesamten Romans tendiert stark zu der personalen Erzählsituation, die von Keller in der Ich-Perspektive der Jugendgeschichte erst die adäquate Form bekommt. Zur weiteren Harmonisierung und Entsprechung der Form wird die zweite Fassung des Romans, von 1878-1880, durchgehend in der Ich-Perspektive verfaßt.

<sup>102</sup> Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 24.

<sup>103</sup> Ebd. S. 31.

<sup>104</sup> Ebd. S. 18.



„Indem eine Grundlinie der Landschaft nach der anderen sich verschob und veränderte und aus dem heiteren Ziehen und Weben ein ganz neuer Gesichtskreis hervorging, welcher allmählich wieder in einen neuen sich auflöste, war Heinrich, mit hellen Jugendaugen aufmerksam, seinem Wesen zurückgegeben. Die verlassenen Mutter und Heimat bildeten wohl eine zarte und weiche Grundlage in seinem Gemüte; doch auf ihr spielten mit ungebrochenen Farben alle Bilder der neuen Welt, welche ihm aufging. Denn obgleich schon ziemlich die weite Welt in leicht erfaßten Bildern seinem inneren Sinne vorbeizogen war und besonders sein Künstlergedächtnis die Formen und Gestalten der fernsten Zonen bewahrte, so war ihm doch jetzt die kleinste Neuheit, welche durch jede weitere Stunde Wegs gebracht wurde, das Nächste und Wichtigste.“<sup>105</sup>

Der „neue Gesichtskreis“, den an Heinrich vorbeiziehende Landschaften und Dörfer bilden, trifft in Heinrich mit einer „zarte[n] und weiche[n] Grundlage in seinem Gemüte“ zusammen. Hierdurch wird das Eintreten der neuen Welt in Heinrichs eingeschränktes und unreifes Bewußtsein als eine Konfrontation dargestellt, die durch die Neuartigkeit der Bilder noch an Spannung gewinnt. In „ungebrochenen Farben“ bricht die neue Welt auf Heinrich ein. Und die Macht und die Stärke des Fremden und Neuen wird angedeutet durch das Verb „spielen“; indem das Wahrgenommene auf seinem Gemüte spielt, wird die Herrschaft des Wahrgenommenen über den Wahrnehmenden symbolisiert. Heinrich besitzt keine Herrschaft über den Prozeß des Wahrnehmens, und wird in seiner Wahrnehmung dem ausgeliefert, was sich durch die Erregung und Gespanntheit in seinem Bewußtsein verzerrt abgebildet wird.

Kurz nach diesem Zitat wird das erste Beispiel der verzerrten und unbeeinflussten Wahrnehmung vorgeführt. Heinrich entfernt sich zunehmend von seiner Heimat, und empfindet diese Veränderung verursachte Anspannung als einen Reiz: „auch an sich selbst empfand er den Reiz eines neuen Lebens:“ Die Kutsche, in der Heinrich reist, muß in einem Dorf halten, als eine Mädchengruppe geleitet von einem Pfarrer die Straße überquert. Heinrich assoziiert mit diesem gewöhnlichen Vorgang eine verzerrte Vorstellung, die aus dem Gemisch von unbekannten Reizen und innerer Anspannung resultiert: „Diese dunkle Mädchenschar mit dem rotnasigen Pfarrer an der Spitze kam Heinrich vor wie ein Flug gefangener Nachtigallen aus dem Morgenlande, welche ein betrunkenen Vogelhändler zum Verkauf umher führt. Der Zug schlängelte sich aber auch traumhaft genug unter dem klaren Himmel und durch Land und Leute hin.“<sup>106</sup> Zusammen mit dem Hinweis auf das „traumhafte“ dieses Geschehens werden Heinrichs ersten Eindrücke dargestellt. Die innere Anspannung ist Grund für ein angespanntes Wahrnehmungsverhalten, das sich als besonders empfindlich für Unbekanntes und Neues

---

<sup>105</sup> Ebd. S. 25.

<sup>106</sup> Ebd. S. 31.

erweist. Die Konfrontation zwischen alter und neuer Welt zeigen somit Auswirkungen auf Heinrichs Wahrnehmungsvermögen, das die neuen Eindrücke verwandelt und verfremdet.

Die Ankunft in München und der sich unmittelbar anschließende erste Gang durch die Stadt bilden den Höhepunkt der verfremdeten Darstellung. Vorher angedeutete Verwirrungen und seine Neigung zu assoziativer Verkettung von wahrgenommenen und vorgestellten Bildern bekommen in der Betrachtung der fremden Metropole ihre ausführlichste Ausprägung und beherrschen die Beschreibung der Stadt in diesem Kapitel. Die Verengung des Blickwinkels auf das überreizte und von den Ereignissen mitgerissene Gemüt des Grünen Heinrich führt zu Bildern, die von Verfremdungen und Überlagerungen gekennzeichnet sind und sich am Ende des Abschnittes bis zur Sinnestäuschung steigern. Die dichterischen Freiheiten, die dieses personengebundene Sehen ermöglicht, werden von Keller genutzt, die Wirkung der städtischen Lebendigkeit und des urbanen Überflusses an Eindrücken zu erhöhen.

In dem sich über die ersten drei Kapitel erstreckenden Prozeß der Veränderung von Stadtwirklichkeit, bekommt die Gestaltung der Lichtverhältnisse eine die Hinführung auf Heinrichs Perspektive unterstützende Funktion. Alle Stadtbeschreibungen enthalten eindeutige Hinweise zur Tageszeit und Sonnenstand und Keller gibt damit eine eindeutige Lichtführung in seinen Bildern vor. Dieses in der Stadtbeschreibung häufig verwendete Mittel, dient nicht zuletzt zur Untermauerung von ästhetischen Ansprüchen, ähnlich wie die Malerei sie erhebt. Hier dient sie allerdings der Verschleierung und Verfremdung des wahrgenommenen Gegenstandes, weil es nicht Helligkeit und volles Sonnenlicht sind, die die München-Szene bestimmen, sondern Dämmerung und Nacht. Heinrich kommt in der Dämmerung am Bahnhof von München an: „[Die Sonne] näherte sich bei der Ankunft in der großen Hauptstadt, dem Reiseziele Heinrichs, schon ihrem Untergange und vergoldete mir ihren letzten Strahlen die weite Ebene samt der Stadt mit ihren Steinmassen und Baumwipfeln.“<sup>107</sup> Es wird hier die direkte Beziehung zwischen der Sonne und Heinrichs Reise hergestellt; je mehr sich Heinrich „der großen Hauptstadt“ nähert, desto tiefer sinkt die Sonne. Während der Abschied von der Heimat am Morgen, die Reise „unter dem klaren Himmel“ stattfindet, steht die fremde Stadt mit dem Abend in Verbindung.

Heinrich stürzt sich nach der Ankunft ungeduldig „unter das Wogen und Treiben der Stadt.“<sup>108</sup> Die Gebäude präsentieren sich in den letzten Strahlen der Sonne, bevor die natürliche Beleuchtung durch die künstliche der Laternen abgelöst wird.

---

<sup>107</sup> Ebd. S. 52.

<sup>108</sup> Ebd.

„Da glühten im letzten Abendscheine griechische Giebelfelder und gotische Türme; Säulen der verschiedensten Art tauchten ihre geschmückten Häupter noch in den Rosenglanz, helle gegossene Bilder, funkelneu, schimmerten aus dem Helldunkel der Dämmerung, indessen buntbemalte offene Hallen schon durch Laternenlicht erleuchtet waren und von geschmückten Frauen durchwandelt wurden.“<sup>109</sup>

Im Vergleich mit der Reise, tritt das Neue und Fremde noch einmal durch die Komplexität und die Fülle der Stadt gesteigert vor Heinrichs Augen. Seine durch Empfindsamkeit gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit wird, wie schon auf der Reise, schnell deutlich und begründet die zum Teil ungeordnete und assoziative Beschreibung der Stadt. Die schon auf der Reise angedeutete Konfrontation zwischen jugendlichem unbekümmerten Gemüt und farbenfroher ungefilterter Wirklichkeit findet hier erst ihre volle darstellerische Entfaltung. Durch den Kontrast von friedlichem, ruhigem und leeren Heimatort und der Lebendigkeit, Schnelligkeit, Lautstärke und Fülle der fremden Stadt wird die Konfrontation deutlich, in der sich Heinrich befindet. Die Verwirrung, der Heinrich so ausgesetzt wird, spiegelt sich auch in der Beschreibung der Stadt wider, die ein von Widersprüchen geprägtes Bild überliefert. Einer Fülle von Eindrücken ausgesetzt, vermag Heinrich diese nicht auseinanderzuhalten, und so vereinigen sich für ihn Gegensätze, wie die sakralen und profanen Töne der Kirchen- und Wirtshausmusik: „Es herrschte ein aufgeregtes Leben auf den Straßen und Plätzen. Aus Kirchen und mächtigen Schenkhäusern erscholl Musik, Geläute, Orgel- und Harfenspiel.“<sup>110</sup> Durch den Chiasmus, die umgekehrte Reihenfolge der Geräusche bezogen auf die Kirchen und Wirtshäuser, wird die Gegensätzlichkeit der Geräusche herausgestellt. Gleichzeitig deutet sich aber im Chiasmus auch eine Vereinbarkeit dieser unterschiedlichen Klänge an; am Ende des Abschnitts wird das Nebeneinander von sakraler und profaner Feststimmung in das aufgewühlte Gefüge der Stadt integriert, und hierdurch die Antithese, durch die Aufnahme in das Bild der Stadt, über die längst schon die Verschränkung von Gegensätzen als eins der dominierenden Momente gelegt ist, aufgelöst: „Es war ein unendliches Gesumme überall und ein seltsamer Übergang der katholischen Festandacht und der kirchlichen Glockentöne in die laute Lustbarkeit des zweiten Osterabends.“<sup>111</sup> Während Heinrichs Heimatstadt noch am Morgen des ersten Ostertages gezeigt wurde, und die Feststimmung mit Ruhe und Harmonie einher geht, bricht das laute und schwungvolle Gebaren einer sich in festlaune befindlichen Bevölkerung in der neuen Stadt hervor. Die Grenzen, die in Heinrichs ländlich geprägter Heimatstadt noch von

---

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Ebd. S. 52ff.

<sup>111</sup> Ebd. S. 53.

strengerer religiöser Regeln gesetzt werden und dem Menschen auch an Festtagen stille Andacht und innere Ruhe vorschreiben, sind in dem katholisch geprägten München aufgehoben, so dass sich das Profane mit dem Sakralen zu einer Festlichkeit verbinden kann. Der Wettbewerb, der zwischen den beiden eine Verbindung schafft, deutet schon auf eine Beziehung hin, die dem grünen Heinrich bei seiner Ankunft in München weniger das Unterschiedliche und mehr das Gemeinsame der beiden Bereiche bewußt macht. So läßt sich das Übereinanderlegen und Ineinandergreifen der musikalischen Klänge nicht nur als notwendige Folge urbaner Lebensenge begreifen, sondern vielmehr als eine dem vom Lande kommenden unbekannte städtische Symbiose.

Die anfängliche Perspektive, die keine persönliche Anteilnahme in der Betrachtung der Stadt verrät, ist hier umgewandelt und zu einem Blickwinkel, der die Verbundenheit des Betrachters mit dem Geschehen in der Stadt zeigt. Heinrichs Gemütszustand drückt sich am deutlichsten in der Beschreibung einer Fassade aus, die sich vor seinen Augen zu bewegen beginnt. Hier findet die auf das Subjekt eingeschränkte Perspektive ihre stärkste Entfaltung, weil vorgeführt wird, wie sich die aus der Anspannung resultierende Reizempfindlichkeit im Beschriebenen spiegelt:

Da und dort verschmelzten sich die alten Zierarten und Formen zu neuen Erfindungen, die verschiedensten Gliederungen und Verhältnisse stritten sich und verschwammen ineinander und lösten sich wieder auf zu neuen Versuchen; es schien, als ob die tausendjährige Steinwelt auf ein mächtiges Zauberwort in Fluß geraten, nach einer neuen Formgerungen hätte und über dem Ringen in einer seltsamen Mischung wieder erstarrt wäre. Wie zum Spotte ragte tief im Hintergrunde eine kolossale alte Kirche im Jesuitenstile über alle diese Schöpfungen empor und die tollen Schnörkel und Schlangenlinien derselben schienen in dem schwachen Mondlichte auf und nieder zu tanzen.<sup>112</sup>

Das Ineinanderfließen der verschiedenen Schnörkel und geschwungenen Linien ist nur von Heinrichs Betrachterstandort aus begreifbar. Die Fülle der Reize, die die neue Stadt dem Neuankömmling bietet, wird in dem ornamentiven Reichtum der Fassade versinnbildlicht und führt zu einer Überspannung seiner Wahrnehmungskraft. So zeigt sich in der Beschreibung der Fassade nicht primär die Ansicht eines Gebäudes, sondern die seelische Verfassung des vor diesem stehenden Betrachters. Die innere Verfassung des grünen Heinrichs ist aus dieser Betrachtung nicht wegzudenken, denn nur die Zurückführung der Perspektive auf seine Person, liefert die Erklärung für das sonderbare Bild der sich verschränkenden und bewegenden Fassade. Das Bewußtsein des Helden ist so in einer Stadtbeschreibung offengelegt, und un-

---

<sup>112</sup> Ebd.

trennbar mit der Ausprägung des Bildes verbunden. Die durch einem individuellen Betrachterstandpunkt definierte Wahrnehmung, wird durch eine lange Hinführung erklärt, indem die Anlage des Helden zu traumhaften und unwirklichen Vorstellungen mehrmals vorgeführt wurde. Jetzt in der Dunkelheit erreicht die individualisierte Stadtbeschreibung ihren Höhepunkt, und die Nah-Perspektive die Vollendung ihrer erzählerischen Form.

Zur Unterstützung der eingeschränkten Wahrnehmungsform dient Keller die Lichtführung. Ein Vergleich mit der Wienbeschreibung in Adalbert Stifters *Wien und die Wiener* zeigt die wesentlichen poetischen Unterschiede. Stifters Beschreibung von Wien, vom Turme der St. Stephanskirche, beginnt bezeichnenderweise mit dem Sonnenaufgang<sup>113</sup>. Eine gute Sicht, ein ungetrübter Blick wird der Stadtbeschreibung zu Grunde gelegt. Wie in der Vorrede bemerkt, soll der Leser durch die Beschreibungen wiedererkennen oder eine Vorahnung erlangen können<sup>114</sup>. Die ungefilterte und direkt vermittelte Stadtansicht ist das Ziel dieser Beschreibungen. Der Text versucht das Allgemeingültige und für jeden Verständliche und von jedem Wahrnehmbare darzustellen: „Und nun, da der Tag alles ins Klare gebracht hat, lasse unsere Blicke durch dies schöne Schauspiel wandern, ehe der Wind sich hebt, und der Staub seinen schmutzigen Schleier über ganze Teile der Stadt, und jenen schönen Schmelz der Fernsicht legt.“<sup>115</sup> Dieses klare Licht begleitet die Rundschau vom Turme, so dass alles schimmert, glänzt und hell erscheint. „Siehe, die Sonne ist unterdes heraufgestiegen, und gießt ihren Schimmer weithin und Ausblendend über all den Schmelz und die Abenteuerlichkeit und Mannigfaltigkeit der ungeheuren Stadt.“<sup>116</sup> Die Nacht wird von Stifter mit den Geschichten der Menschen in Verbindung gebracht. Die Schicksale einzelner Stadtbewohner lässt er blitzlichtartig wie an einer Kette aufgereiht kurz erscheinen und gibt uns so ein Bild von der Innenseite der Häuser. „Geizhälse zählten das Geld - Träume zuckten durch tausend Herzen - Wüstlinge feierten eine Orgie - der Spieler trug das ganze Vermögen von zwei andern nach Hause.“<sup>117</sup> Der Erzähler beschreibt das Schicksal eines Mannes, der nachdem er Geld veruntreut hat, sich in seinem Zimmer erschießt, während im Zimmer nebenan sein Kind und seine Frau schlafen. Die Nacht wird mit den Geschichten der Stadtbewohner in Verbindung ge-

---

<sup>113</sup> Vgl. Stifter: *Wien und die Wiener*. In: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. München: Winkler 1954. S. 285ff.

<sup>114</sup> Ebd. S. 279.

<sup>115</sup> Ebd. S. 285.

<sup>116</sup> Ebd. S. 294.

<sup>117</sup> Ebd. S. 297.

bracht. Wie in Restif de la Bretonnes Erzählzyklus *Les Nuits de Paris* eignet sich die Nacht am besten für das Erzählen der dramatisch aufgeladenen Geschichten. „Welch eine Fülle, unermesslich reich an Freude und an Schauer liegt nicht in der Geschichte einer einzigen Nacht einer solchen Stadt [...].“<sup>118</sup> Die Bedeutung von Tag und Nacht liegt so auch bei Stifter in dem Unterschied zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Je lichtloser die Stadt, desto verwirrender stellen sich die Geschehen dar. Während der Tag der Darstellung eines objektiven, klar umgrenzten Gegenstandes gehört, ist die Nacht der Augenblick individueller Schicksale und einer erzählerischen, ins poetische hinübergleitenden Spannung, die sich aus Unerklärlichem speist.

Der Roman *Der grüne Heinrich* zeigt in der Ankunft in München einen solchen Moment der poetischen Spannung. Das Bild der Stadt verschreibt sich einer eigenständigen Wirklichkeit, die sich in dem Dämmerlicht verstärkt. Der Künstler bietet sich als Mittler der Bilder an, und stellt sich als interesseloses und passives Übertragungsmedium vor. Wenn Keller schreibt, „Was er [der grüne Heinrich] eigentlich war und wollte, das müssen wir mit ihm selbst zuerst erfahren und erleben“ und kurz darauf, „wir [schildern] solche Dinge in der Weise, wie sie sich dem jungen Wanderer eindrückten [...]“, dann bekommt die dargestellte Welt eine höhere Form der Realität, weil ihr Abdruck unverarbeitet in einem naiven Gemüt sichtbar wird, das nicht im Stande und Willens ist, das Geschaute aktiv zu reflektieren oder zu verändern. So kommt es zu einem passiven Reflex, der die Stadtwelt als das sichtbar werden lässt, was sie im wesentlichen für den Menschen ist, das zunächst unkontrollierte Wirken auf die Sinne. Die ordnende Funktion, die die literarische Darstellung übernehmen könnte, indem sie Gegenstände topographisch oder historisch zueinander in Beziehung setzt, wird hier negiert und die Vorherrschaft des Wirkens über das Ordnen gestellt. Und je weniger die Möglichkeit besteht, Wahrgenommenes in eine kohärente Struktur zu überführen, desto mehr kann das eigentliche Wesen der urbanen Umwelt auch im poetischen Text hervortreten. So bildet das frische, unverbrauchte und aufnahmefähige, sich den Eindrücken hingebende Bewußtsein die ideale Voraussetzung für die Vermittlung der urbanen Geschehens. Baudelaire spricht deshalb in seinem Essai über Constantin Guys „Le peintre de la vie moderne“ von dem genesenden Bewußtsein, das nach einer langen Krankheit, neu erwacht. Der unbedarfte und unbelastete Betrachter kann sich uneingeschränkt den Eindrücken hingeben und von ihnen leiten lassen, und es besteht nicht die Gefahr, dass die Umwandlung des Geschauten in Kunst der Verfälschung ausgesetzt wird. So verspricht die innere Anschauung, unreflektierende Anschauung realistischer zu sein, als das klassische Stadtttableau.

---

<sup>118</sup> Ebd. S. 298.

Ist die Beschreibung in „Wien und die Wiener“ nicht durch Irritation und Befremdung des Betrachters gekennzeichnet, bildet die Beschreibung Münchens in *Der grüne Heinrich* eine hierzu gegensätzlichen Stil heraus. Die Form der Chronik ermöglicht es dem Betrachter unabhängig von Einzeleindrücken, einen geordneten Gesamteindruck von einem Gegenstand bzw. eines Aspektes der Stadt zu vermitteln und diesen noch zusätzlich in historische, wirtschaftliche, soziale oder kunstgeschichtliche Zusammenhänge zu stellen. Der Chronist unterscheidet sich von dem jungen, ungebildeten Künstler darin, dass er sich nicht von seinem Gegenstand der Betrachtung überwältigen läßt, sondern diesen durch seine ordnende und rationale Beschreibung beherrscht. Er ist im Unterschied zu dem naiven, dilettantischen Betrachter informiert und gebildet und weiß, sich an nützlicher und geeigneter Position für seine Stadtbeobachtung zu plazieren. Die Wahl des Betrachterstandortes ist niemals willkürlich und erfüllt den Zweck der bestmöglichen Sicht, d.h. des uneingeschränkten Zuganges mit der ausführlichsten und abwechslungsreichsten Betrachtungsmöglichkeiten. Die Positionierung auf dem St. Stephansturm entspricht dem überlegenen und beherrschenden Betrachterstandort, der auch in der Fahrt über den Zürichsee am Romananfang des Grünen Heinrich eingenommen wird. Die Sicht auf die Stadt scheint durch nichts eingeschränkt und von keinem Ort umfassender und ausführlicher zu sein oder übertroffen werden zu können.

Das Ende dieser Entwicklung der Einschränkung des Stadtbildes auf einen Beobachterstandpunkt, macht der Vergleich mit dem Anfangsabschnitt, der Fahrt über den Zürichsee, mit dem der Roman beginnt, notwendig. Der Anfang des Romans konzentriert sich in der Stadtdarstellung noch auf das Feste, das Unveränderliche, das Statische und auf die unverrückbaren Momente. Die Suche des Auges geht dorthin, wo auch der Maler eines Ölgemäldes wiedererkennbare und orientierungswürdige Gegenstände fände. Das entstehende literarische Bild ist somit den Konstituenten eines Abbildes auf der Leinwand verpflichtet. Die Zweidimensionalität, die nur in konstruierten Fluchtpunkten eine Tiefenperspektive vortäuscht, bleibt auch bei der Wiedergabe in Wörtern unberührt und in Takt. Die Bewegung durch die Bootsfahrt ändert nichts an dieser Tatsache; auch die Geräusche scheinen eher zufällig einer Liste mit zu erwartenden, typischen und gewöhnlichen Töne und Klänge entnommen. Die Verbindung des Betrachters zu seinem Gegenstand der Betrachtung, der Stadt, wird über das Dargestellte nicht hergestellt. Vielmehr entsteht der Eindruck, der Betrachter fährt an einer langen Leinwand entlang, oder er lässt seinen Blick darüberstreifen. In der Gegenüberstellung der Stadtbeschreibung von Zürich und von München wird die Auswirkung des veränderten und auf Heinrich eingeschränkten Blickwinkels deutlich. München gewinnt die Dreidimensio-

nalität, sie wird durchwandert, gefühlt und erlebt, mit allen Eindrücken. So treten auch Momente der Flüchtigkeit hervor, die im nächsten Augenblick nicht mehr erkennbar wären. Das Schnelle, Vergängliche, Lebhaftige und Augenblickverhaftete bekommt eine wichtige Bedeutung für die Beschreibung.

Dies entspricht der Vorstellung, dass der Künstler eine gesteigerte Wahrnehmung besitzt, die sich durch eine höhere Empfindsamkeit und Emotionalität auszeichnet. Heinrich Lee ist die Möglichkeit gegeben, sich und seine Anschauung der Stadt München mit dem Leben der Stadt in einer ganz anderen Art zu verknüpfen, als dies dem Erzähler des Romananfangs zugestanden wird. Die Bilder die schon während der Fahrt nach München auf dem Gemüte des jungen Mannes zu spielen anfangen, sind von einer grundlegend anderen Qualität, als die der nüchternen, anonymen Stadtdarstellung. Die bewahrte Ordnung des anfänglichen Stadtableaus weicht in der Münchenepisode einer losen Reihung von Eindrücken, die sich nicht mehr zu einem auf die Topographie Münchens bezogenen klar erkennbaren Weg zusammensetzen lassen. Der Ablauf der Fortbewegung über den Zürichsee in den Limmat, durch die Stadt zum nächstgelegenen Nachbarort ist in der Darstellung mit erkennbaren Ortsbezeichnung klar nachgezeichnet. Die Fortbewegung durch München folgt keiner eindeutig erkennbaren Spur, sondern gibt nicht Orte und Gegenstände nach einem Schema der topographischen sicheren Verankerung bekannt, sondern motiviert sich vielmehr durch ihre Eindrucksstärke und unmittelbare Wirkung auf das Gemüt von Heinrich.

Auch die Stadtliteratur vor 1830 ist durch den Stil, in Struktur und Tonfall von der Chronik und der Perspektive des allmächtigen Chronisten abhängig. Auch dort wo die Handlung der Fiktion angehört (Bretonne/Lesage), bleibt innerhalb der epischen Struktur Platz, um einen Chronisten einführen zu können und die Rolle des Erzählers übernehmen zu lassen (wie z. B. am Anfang der Erzählung *Der Newskij-Prospekt*). Ein weiteres Beispiel ist Lesages Roman *Le Diable Boiteux*, der den jungen Studenten Don Cleofas auf eine Stadtbesichtigung Madrids schickt. Auf der Flucht vor Verfolgern, die ihn in seinem Liebesabenteuer stören, irrt er über die Dächer und gelangt auf diese Weise in das geheime Labor eines Zauberers. Hier befreit er aus einer Flasche einen Geist, der sich als Asmodée ‚Gott der Liebenden, Herrscher über die Herzen‘ vorstellt.

Der Bezug von Wahrnehmungsformen auf Darstellungsformen wird hier wichtig. Bei Stifter herrscht Neutralität vor. Der Chronist ist nicht bemüht, sein Erlebnis zu schildern, sondern nur das ohne Zweifel Wahrnehmbare. Bei Keller beziehen sich die Darstellungsformen auf die Wahrnehmungsformen. Der lose Zusammenhalt zwischen Darstellung und Wahrneh-



mung bei Stifter wird bei Keller ein wesentlicher poetischer Bestandteil, der dem Text seine Form gibt.

## 7. Nervals Theater- und Kunstwelt. Die Inszenierung des ersten Eindrucks

In Nervals Werk ist das Prinzip der poetischen Eroberung der Stadt tief verankert. Sein Betrachter erschließt sich den von ihm zum ersten mal betretenen Raum in erster Linie über eine ausführliche Definition der Perspektive. Die von Nerval gewählten Einstiege in die Stadtdarstellung stellen dadurch immer den Betrachter als Person genau vor. In den Reiseschilderungen werden die Ankünfte in den verschiedenen Städten von ihm mit besonderem Interesse geschildert. Diese Situationen dienen fast immer dazu, einen besonderen Blickwinkel zu konstruieren. Spielt in diesen Stadtbegegnungen immer das Erleben und die Überwindung der Fremde eine Rolle, konstruiert er auch in der Beschreibung von Paris, in seinem Werk *Les nuits d'octobre*, einen besonderen Blickwinkel, der auch hier die betrachtende Person in das Zentrum der Darstellungsmethode stellt und ihre Verwunderung über das Entdeckte zum Ausdruck bringt. Obwohl ihm Paris bekannt ist, begegnet er der Stadt als eine scheinbar neue Welt und stellt sie in der persönlichen poetischen Wahrnehmung als unbekannten Raum dar. Die persönliche Erfahrungswelt und die individuelle Wahrnehmungsebene werden zu den bestimmenden, die Darstellung ermöglichenden Faktoren der Perspektive. Diese poetische Verschränkung stellt das Wahrgenommene immer in Beziehung zum Betrachter und macht ihn zum Zentrum des Stadtbildes: „Der Augenblick verschränkt für ihn das Wahrgenommene mit der Wahrnehmung des Ich, die Schilderung mit der Meinung, das Fremde mit der Atmosphäre seiner Assimilation.“<sup>119</sup> Diese von Norbert Miller beobachtete Assimilation ist ein für Nerval typisches Vorgehen im Erfahren von urbanen Räumen, das hier als eine auf den Künstler bezogene poetische Eroberung analysiert werden soll.

Nervals Beschreibung der Stadt Paris in den 1852 erscheinenden *Les Nuits d'octobre* beginnt mit einer theoretischen Erörterung der gerade populär gewordenen Strömung des ‚Realismus‘. Nerval nimmt Augenmaß an der aufgebrochenen Diskussion zu diesem Thema, um sein ästhetisches Verständnis der Frage nach Wirklichkeit und Imagination auszuloten. Die essayistische Form der 26 kurzen Kapitel hat hier ihre Begründung. Nerval verschränkt poetische, beschreibend-prosaische und reflektierend-theoretische Formen ineinander. Der noch in seinem Werk *Voyages en Orient* weitestgehend eingehaltene Rahmen einer Beschreibung von räumlich

---

<sup>119</sup> Norbert Miller: „Schwebendes Erzählen. Phantasie-Stücke und Schattenrisse der Wirklichkeit.“ Nachwort in: Gérard de Nerval: *Werke in drei Bänden*. Band 2. München: Winkler 1988. S. 525.

und zeitlich geordnetem Ablauf der Reise, die durch die Fiktion der Märchen und Legenden schon gelockert und unterbrochen wird, was sich in *Lorely* fortsetzt, findet in *Les Nuits d'octobre* eine finale Auflösung. Das beschreibende Subjekt, der erzählende Reisende, ordnet sich nicht mehr den Begebenheiten und Orten der Reise unter und zeigt Topographien, Klima, Menschen, örtliche Kulte und Riten nur am Rande auf. In Nervals *Oktobernächten* finden sich wenig Anhaltspunkte, um sich in einer dem Betrachter wie dem Leser gewohnten Umgebung zu orientieren. Es wird vielmehr durch blitzartige Eindrücke, durch eine kontinuierliche und ruhelose Bewegung, durch den raschen Wechsel der auftretenden Personen eine Stimmung und Atmosphäre beschrieben, die in ihrer Vergänglichkeit deutlich macht, dass vor der allgemein zugänglichen Oberfläche von Paris ein Netz der personengebundenen Referenzen gespannt ist. In der Folge wird erkennbar, dass sich die zu findenden Orientierungspunkte im städtischen Raum durch ihre primär persönliche Wahrnehmbarkeit auszeichnen. So beschreibt der Betrachter in erster Linie Orte, die sich ihm in der Vergangenheit eingeprägt haben und ihre poetische Gegenständlichkeit durch diesen persönlichen Eindruck gewinnen.

Nerval hat schon in der Sammlung der Reisebeschreibungen *Lorely* erste Ansätze eines auf den Betrachter reduzierten Beobachterausschnittes gezeigt. Die ungefärbte und daher für die objektive Anschauung verlässliche Perspektive eines nüchternen Reisebeschreibers, der die Dinge für Nachreisende aufzeichnet, lehnt Nerval bewußt ab. Im Gegenzug schränkt er die Perspektive auf eine dem Erzähler gegebene Rolle ein. Die Wirkung der Dinge auf dessen Person stehen damit im Vordergrund der Beschreibungen. Nerval erörtert diese Betrachtungs- und Beschreibungshaltung und lässt sie vom Erzähler erörternd offenlegen. Ein Beispiel hierfür ist die Ankunft in der Stadt Baden-Baden, die in der Beschreibung des Erzählers in ein pastorales Ambiente getaucht und mit direkten Bezügen auf Arkadien versehen wird. So wird die Atmosphäre der „Bohême galante“ vorweggenommen. Der beobachtende Erzähler verweist auf den Maler Antoine Watteau, um eine subjektive Stimmung mit der Erfahrung der Ankunft zu verbinden. Die Wiedergabe der Stimmung und der Atmosphäre ist wichtiger als eine genaue und vom Nachreisenden leicht wiedererkennbare Beschreibung, in der sich die Aufzählung bedeutender Gebäude der Stadt, das Aufzeichnen einer Topographie, historische Hinweise, oder gar Hinweise zu Unterkunft und Reisemöglichkeiten aneinanderreihen. Orientierungspunkte in Nervals Welt sind theaterhaft verwandelte Schauplätze und ins traumhafte verwandelte Erlebnisräume von atmosphärischer Dichte.

Der Erzähler beginnt mit einer Beschreibung der Festlichkeiten und lobt die Leichtigkeit, die Farbigkeit und die Heiterkeit der Bälle von Baden-Baden. Die Feste von Paris grenzt er

von diesen ab:

„Ces trois choses, beauté, lumière, harmonie, ont tant besoin de l'air du ciel, des eaux et des feuillages, et de la sérénité de la nuit! Nos bals d'hiver de Paris, avec la chaleur étouffée des salles, l'aspect des rues boueuses au dehors, la pluie qui bat les fenêtres, et le froid impitoyable qui veille à la sortie, sont quelque chose d'assez funèbre, et nos mascarades de février ne nous préparent pas mieux au Carême qu'à la mort.“<sup>120</sup>

Der Betrachter setzt die Welt von Baden-Baden immer weiter von der französischen Hauptstadt ab. Die Unterscheidung wird ihm immer wichtiger und er evoziert eine traumhafte Stimmung, um dem Leser zu suggerieren, Nichts in Baden-Baden sei wirklich, sondern alles ein Theaterstück. Schon beim Betreten der Stadt, hat er sich eine Eintrittskarte gekauft: „Prenez vos billets d'entrée au salon de conversation“<sup>121</sup>, ruft er aus. Von diesem Zeitpunkt an ist er bereit, die Stadt wie eine Theatervorstellung zu betrachten. Er vergleicht das Aussehen der Stadt mit dem Bühnenbild einer pastoralen Oper. „[...] cette décoration merveilleuse qui semble être la scène arrangée d'une pastorale d'opéra.“<sup>122</sup> Und er nimmt Platz auf einer Bank vor dem Kurorchester, wo die Sonnenstrahlen die Bühnenbeleuchtung sind, von Gott 'sorgfältig' angezündet. So steigert er sich langsam immer weiter in die Rolle des Theaterbesuchers hinein und nimmt seine Position so ernst, dass er alles in Baden-Baden für künstlich erklärt:

„Car, à vrai dire, et c'est là l'impression dont on est saisi tout d'abord, toute cette nature a l'air artificiel. Ces arbres sont découpés, ces maisons sont peintes, ces montagnes sont de vastes toiles tendues sur châssis, le long desquelles les villageois descendent par des praticables, et l'on cherche sur le ciel de fond si quelque tache d'huile ne va pas trahir enfin la main humaine et dissiper l'illusion.“<sup>123</sup>

Die Illusion läßt sich nur durch den Abbau der Kulisse beenden: durch das Aufrollen des Rasens wie bei einen Teppich, durch das Verstauen der Bäume in einem Lager und durch das Abhängen der Sonne vom Himmel. In der Begegnung mit dem Stadtteil Lichtenthal, vermutet der Erzähler den Großherzog von Baden als Arrangeur hinter einer künstlichen Szenerie. Das Bild, das ihn an die Bilder von Watteau und an die Idyllen von Geßner erinnert, ist in seiner pastoralen Stimmung so perfekt, dass es nur arrangiert sein kann, mit dem Ziel, eine Theaterillusion („illusion scénique“) herzustellen.

„Tenez, [...] nous n'échapperons pas aux impressions du livre et du théâtre, et toute notre consolation sera de croire que nous n'avons ici que de la pastorale arrangée après

---

<sup>120</sup> Gérard de Nerval: *Lorely*. In ders.: *Œuvres complètes*. Band 3. Paris: Gallimard 1993. S. 31.

<sup>121</sup> Ebd. S. 28.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Nerval: *Lorely*. S. 28ff.

coup, que le grand-duc de Bade est un habile directeur qui a machiné tout son pays, comme nous disions hier, dans le but d'une illusion scénique, et qui s'est formé, en outre, une population de comparses pour animer la ville et la contrée. Voyez déjà la campagne se garnir d'une foule riante et bigarrée; ces costumes ne sortent-ils pas des magasins de l'Opéra-Comique?<sup>124</sup>

So werden die Bewohner und Besucher von Baden-Baden zu Schauspielern und Komparsen in einem Theaterstück, das den ganzen Tag und die ganze Nacht lang aufgeführt wird. Der Betrachter ist der einzige Zuschauer. Wegen der angenommenen Rolle des Theaterbesuchers, weiß er um die Künstlichkeit, die von den Schönheit und Harmonie des Ortes abhängt. Alles taucht vor seinen Augen in dieses Licht der Festlichkeit und des Spiels. Die Entrückung ist ein geschätztes Beschreibungsmoment von Nerval. Immer wieder hebt er seine aus der Illusion heraus konstruierten Landschaften von den langweiligen und trockenen Beschreibungen entzauberter Orte ab.

Die Verschleierung Baden-Badens durch die Herstellung einer Theaterillusion, die Anlehnung an die pastorale Welt der Kunst, der Literatur und der Oper, hebt den Ort in eine Idealität, der ihn zum Gegenpart einer häßlichen, lauten und kalten Umgebung der Großstadt macht. Unabhängig von dem Grad wirklicher Idylle im Kurort, bekommt die Idealisierung ihre entscheidende Gestalt erst durch das Herauslösen des Betrachters aus einer gewohnten Beschreibungshaltung des Reisenden. Sein Spiel mit Realität und Illusion, seine sich in eine Kunstwelt versetzende Betrachterposition macht die poetische Entrückung möglich, der der Erzähler seine persönliche Perspektive auf die Außenwelt verdankt. Diese Entrückung, die in der Beschreibung von Baden-Baden eher in einem Anfangsstadium steht, nimmt im Laufe der Schaffenszeit von Nerval zu und bekommt in seinem Spätwerk die deutlichste Ausprägung. Dabei ist immer die Entrückung der äußeren Umgebung in eine illusionsbeladene und durch eigene Erinnerungsstücke verklärte Welt, der Weg des Betrachters zu sich selber. Nervals Betrachter öffnet und gestaltet den Blick nach Innen mit der gleichen Vehemenz wie den Blick nach Außen. Beide Blickachsen hängen in Nervals poetischer Gedankenwelt miteinander zusammen, und auf dieser in zwei Richtungen laufenden Achse entsteht die Perspektive auf die Stadt.

Nerval gibt in seinem Werk zahlreiche Hinweise für sein poetisches Wahrnehmungs- und Darstellungsverhalten. Die Entrückung des Beschriebenen in eine Welt der Vorstellungen und

---

<sup>124</sup> Zitat aus dem ursprünglichen Fassung des Artikels „Les Eaux de de Baden-Baden“ in *La Presse*. 26. Juli 1840. Dieser Artikel wurde für die Fassungen nach 1846 von Nerval gekürzt. Vgl. „Notes et variantes.“ In: Nerval: *Œuvres complètes*. Band 3. S. 983.

Assoziation findet in der Weise statt, dass der Betrachter seine Funktion offen darlegt und seine Methode in dem Beschreibungstext mit darstellt. So findet sich z. B. in dem Werk *Lorely* in der Durchwanderung von Straßburg der Vergleich von Theater und Stadt. Das Betrachterverhalten ist wie in Baden-Baden rein kontemplativer Natur:

„Je fais ici une tournée de flâneur et non des descriptions régulières. Pardonnez-moi de rendre compte de Strasbourg comme d'un vaudeville. Je n'ai ici nulle mission artistique ou littéraire, je n'inspecte pas les monuments, je n'étudie aucun système pénitentiaire, je ne me livre à aucune considération d'histoire ni de statistique, et je regrette seulement de n'être pas arrivé à Strasbourg dans la saison du jambon, de la Sauerkraut et du foie gras. Je me refuse donc à toute description de la cathédrale: chacun en connaît les gravures, et quant à moi, jamais un monument dont j'ai vu la gravure ne me surprend à voir.“<sup>125</sup>

Der Betrachter von Straßburg macht deutlich, dass er nicht den gewohnten Weg durch die Stadt wählt, der die 'üblichen Beschreibungen' (descriptions régulières) vermittelt. Sein Gang durch die Stadt ist auch in Straßbourg der Betrachtung eines Theaterstücks angenähert. Bekannte Monumente, die Geschichte, die Statistik über Einwohner und Wirtschaft bleiben in der Beschreibung außen vor. Die künstliche Welt scheint realer, als die wirkliche Welt. Der Stich der Kathedrale ist dem Betrachter so viel wert wie der wirkliche Anblick. Auf der Fortsetzung der Reise, bei der Ankunft in Brüssel, bedauert der Betrachter, dass die Schauspieler noch nicht durch Automaten ausgewechselt worden sind<sup>126</sup>. Die Wirklichkeit der Stadt scheint nur als Kulisse einer Theaterwelt vorstellbar. Auch München in der Reiseschilderung *Voyage en Orient* wird als eine Opernbühne bezeichnet: „[...] alors aussi on n'improvisait pas en dix ans une capitale qui semble une décoration d'opéra prête à s'abîmer au coup de sifflet du machiniste.“<sup>127</sup>

Die Anmerkungen von Nervals Betrachter zielen immer wieder darauf, sich von der gewöhnlichen Form der Reisebeschreibung abzusetzen. In der *Voyage en Orient* geht der reisende Betrachter nur beiläufig auf eins der Verkehrsmittel ein, deren Aufzählen eigentlich zentraler Bestandteil einer klassischen Reisedarstellung ist: „Si le journal naïf d'un voyageur enthousiaste a quelque intérêt pour qui risque de le devenir, apprend que, de Bourg à Genève, il n'y a pas de voitures directes.“<sup>128</sup> Der Hinweis auf den Reiseweg und das gewählte Reisegefährt ist hier zufällig. Im Vordergrund steht der 'voyageur enthousiaste', der sich mit den vielen Eindrücken und Empfindungen der Reise beschäftigt, sein eigenes Subjekt in den Mittelpunkt stellt, und

---

<sup>125</sup> Nerval: *Lorely*. S. 15ff.

<sup>126</sup> Vgl. Ebd. S. 190.

<sup>127</sup> Nerval: *Voyage en Orient*. In Ders.: *Œuvres complètes*. Band 2. S. 200.

<sup>128</sup> Ebd. S. 176.

deshalb wenig Interesse an den objektiven Bedingungen der Fortbewegung hat. Ereignisse auf dem Weg sind von gleichgroßem Interesse wie die Betrachtung des Zielortes. Zielgerichtetes Vorankommen ist nicht die vorherrschende Absicht des 'voyageur enthousiaste'. Er nimmt Hindernisse und Umwege billigend in Kauf:

„Tu ne m’as pas encore demandé où je vais: le sais-je moi-même? Je vais tâcher de voir des pays que je n’aie pas vus; et puis, dans cette saison, l’on n’a guère le choix des routes; il faut prendre celle que la neige, l’inondation ou les voleurs n’ont pas envahie. Les récits d’inondation sont, jusqu’ici, les plus terribles.“<sup>129</sup>

Der Betrachter erwähnt die Hindernisse, die den Weg versperren könnten, um zu verdeutlichen, dass diese die Reise nicht behindern, sondern nur in der Richtung bestimmen. Das reale Ziel der Reise verliert an Wichtigkeit. Nervals Reisender kann sich von dem realen Untergrund der Wege lösen. In den Autoren Dassoucy, René Lepays und Cyrano de Bergerac sieht Nerval die wahren Vorgänger und Vorbilder seines Reisenden. Hier hat er die sich zu großen Teilen auf die Vorstellung stützende Reisebeschreibung kennengelernt: „À une époque où l’on voyageait fort peu, faute de bateaux à vapeur, de chemins de fer, de chemins ferrés, et même de simples chemins, il y eut des littérateurs, tels que d’Assoucy, Lepays et Cyrano de Bergerac, qui mirent à la mode les voyages dits fabuleux.“<sup>130</sup> So werden die in *Lorely* und *Voyages in Orient* beschriebenen Reisen in den Zusammenhang der imaginierten Reisen gestellt. Wie schon beim Grenzübertritt in Kehl, in *Lorely*, sieht der reisende Betrachter das zu besuchende Territorium als ein Land der Imagination an. Diese während der Ankunft in der Stadt Baden-Baden verwendete Entrückung wiederholt sich in der Stadt Konstanz. Im Gegensatz zu Baden-Baden wird hier der schöne Schein durch das Betreten der Stadt enttarnt. Aus der Entfernung entsteht noch das Bild einer in der Landschaft eingebetteten und vom Licht verzauberten Stadt. In der Ankunft zerfällt das Bild der idyllischen Stadt, das der Betrachter von nun an nur noch in seiner Imagination mit sich tragen kann. Aus diesem Grund, um sein in der Vorstellung bewahrtes Bild nicht zu überdecken, verlässt er fluchtartig die Stadt.

„Tu me demanderas pourquoi je ne m’arrête pas un jour de plus à Constance, afin de voir la cathédrale, la salle du concile, la place où fut brûlé Jan Huss, et tant d’autres curio-

---

<sup>129</sup> Ebd. S. 178.

<sup>130</sup> Ebd. S. 193. Cyrano de Bergerac hat mit seinem Werk *L’Autre Monde, les États et Empires de la Lune* tatsächlich eine phantastische Reise unternommen. Die Werke von Dassoucy (*Aventures*, von 1677) und Lepays (*Amitiés, Amours et Amourettes*, von 1664 und *Nouvelles Œuvres*, von 1674) beschreiben nicht auf diese Art vorgestellte Reisen. Dassoucy ist bekannt für seine lebendigen und bunten Reisebeschreibungen und Lepays beschrieb in seinen Werken nur vereinzelt Reisen, die aber nicht in imaginierte Länder führten sondern in galante Landschaften. Vgl. Anmerkungen Nerval: *Œuvres complètes*. Band 2. S. 1404ff.

sités historiques que notre Anglais de la table d'hôte avait admirées à loisir. C'est qu'en vérité je voudrais ne pas gâter davantage Constance dans mon imagination. Je t'ai dit comment, en descendant des gorges de montagnes du canton de Zurich, couvertes d'épaisses forêts, je l'avais aperçue de loin, par un beau coucher de soleil, au milieu de ses vastes campagnes inondées de rayons rougeâtres, bordant son lac et son fleuve comme une Stamboul d'Occident; je t'ai dit aussi combien, en approchant, on trouvait ensuite la ville elle-même indigne de sa renommée et de sa situation merveilleuse. J'ai cherché, je l'avoue, cette cathédrale bleuâtre, ces places aux maisons sculptées, ces rues bizarres et contournées, et tout ce Moyen Âge pittoresque dont l'avaient douée poétiquement nos décorateurs d'opéra; eh bien ! tout cela n'était que rêve et qu'invention: à la place de Constance, imaginons Pontoise, et nous voilà davantage dans le vrai.<sup>131</sup>

Mit dem Vorwurf konfrontiert, die Stadt zu schnell verlassen zu haben<sup>132</sup>, um etwas sehen zu können, antwortet der Betrachter, dass sein Sehen sich einer anderen Aufgabe verschrieben habe. Der Betrachter stellt die Erfahrung der Wirklichkeit als einen Verlust der Erinnerung dar. Die in der Kindheit durch die Lektüre, durch das Betrachten von Bildern und durch Träume gewonnenen Eindrücke stellt Nerval über die neuen, frischen Impressionen:

„Aussi bien, c'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves. Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un souvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue. Si admirables que soient certains aspects et certaines contrées, il n'en est point dont l'imagination s'étonne complètement, et qui lui présentent quelque chose de stupéfiant et d'inouï. Je fais exception à l'égard des touristes anglais, qui semblent n'avoir jamais rien vu ni rien imaginé.“<sup>133</sup>

Die Erinnerung an die imaginierten Städte geht durch den Besuch jeder neuen Stadt verloren. Die Wahrnehmung der realen Orte bezeichnet Nerval als Verlust der imaginierten Orte. Für den Betrachter ist die Vermittlung eines Eindrucks der Stadt, sprachlich und bildlich, wichtiger als die tatsächliche Begegnung mit einem Ort. Er stellt die Vorstellungskraft als wichtigste Komponente über alle anderen seines Abbildverfahrens. Die Rolle des Dichters wird so in das Wahrnehmungs- und Abbildverfahren des Reisenden integriert. Der Betrachter weist wiederholt auf den hohen Anteil Imagination hin, den er in den Vorgang des Betrachtens miteinfließen lässt. Bereits im Moment der Wahrnehmung des Neuen spürt er eine Entrückung aus der Realität des besuchten Ortes. Nerval legt hier sein poetisches Prinzip der perspektivischen Eroberung fremder Räume offen, das seine Rolle als schöpferischer Mensch mi-

<sup>131</sup> Nerval: *Voyage en Orient*. S. 188ff.

<sup>132</sup> „Mais vous avez passé trop vite ! mais vous n'avez rien vu !“ Ebd. S. 189.

<sup>133</sup> Ebd.

teinbezieht, und damit deutlich wird, dass er nicht als Chronist die Orte bereist, sondern als Künstler, der von den Eindrücken geleitet in eine Welt der Fiktion ausweichen kann. Die realen Städte dienen als Quelle für Eindrücke, die in ihrer Zusammenführung, Ausweitung und Beziehung den Künstler in eine Welt der Assoziationen hinübergleiten lässt.

Das in *Lorely* und in *Voyage en Orient* verwendete Nachzeichnen des Eindrucks einer Reiseerfahrung, die assoziative Betrachterrolle, die Konstruktion einer Schwelle am Stadteingang, alle diese Methoden führen in Nervals Werk *Les Nuits d'octobre* zu einer Übersteigerung, die die Künstlichkeit und die Fiktionalität des literarischen Beschreibungsvorgangs immer mehr in den Vordergrund stellt. Der Ich-Erzähler der Geschichte stellt im ersten Kapitel mittels eines Sinnbildes das charakteristische Merkmal dieses Werkes vor. Auf die schon veröffentlichten Reisebeschreibung *Voyage en Orient* und *Lorely* verweist Nerval, um in Anlehnung an diese Reisen auf die neue Perspektive aufmerksam zu machen. Der Anfangssatz der Oktobernächte lautet:

„Avec le temps, la passion des grands voyages s'éteint, à moins qu'on n'ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie. Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer. - Ne pouvant m'éloigner beaucoup cet automne, j'avais formé le projet d'un simple voyage à Meaux.“<sup>134</sup>

Zwar gibt Nerval als sein neues Reiseziel Meaux an, eine Stadt 60 km östlich von Paris gelegen, doch wird in dem zitierten Satz eine Möglichkeit angedeutet, die sich im Verlauf seiner Wanderung immer mehr bewahrheiten soll. Die Entfernung seiner Reisen, die seit der Fahrt in den Mittleren Osten abgenommen hat, verkleinert den Kreis, in dem die Ziele liegen soweit, dass am Ende nur noch das Umkreis der eigenen vier Wände übrig bleibt. Metaphorisch wird in diesem wichtigen Anfangssatz angedeutet, dass der Betrachter für die folgende Reise seine Wohnung gar nicht verläßt. Nicht ein in Entfernungen messbarer Raum wird zum wesentlichen Bestandteil der Geschichte und Beschreibungen, sondern ein von diesen Kategorien losgelöster, ein vorgestellter Raum, der zuvorderst an die Person des Betrachters gebunden ist.

Der Kreis taucht in dieser Zeit immer wieder als Symbol in den Äußerungen Nervals auf. Der Kreis steht auch als Bild für eine Krankheit, von der sich Nerval durch das Schreiben befreien will. In einem Brief beschreibt er diese Krankheit als eine Gefangenschaft in einem Kreis: „Ce que j'écris en ce moment tourne trop dans un cercle restreint. Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas.“<sup>135</sup> In seinem Werk äußert sich dieses biographische

---

<sup>134</sup> Nerval: *Les Nuits d'octobre*. In Ders.: *Œuvres complètes*. Band 3. S. 313.

<sup>135</sup> Nerval in einem Brief an Georges Bell, Anfang Dezember 1853. Nerval: *Œuvres complètes*. Band



Bekenntnis in der poetischen Darstellung der äußeren Welt. Die in den *Oktobernächten* beschriebene Wanderung ist geformt und komponiert wie eine Reise in der Vorstellungswelt. Der Weg durch Paris wird von dem erzählenden Betrachter auf verschiedene Arten aufgelöst. Die örtlichen Bezugspunkte bleiben in ihrem literarischen Aufbau ungeordnet. Das Verlassen der Stadt ist in der Aufteilung der Überschriften nicht berücksichtigt. „Paris“ ist als Überschrift dem Werk vorangestellt und bleibt auch über den Kapiteln stehen, in denen das Geschehen in den Kleinstädten Meaux und Pantin beschrieben wird. Nerval gibt seiner Schilderung zwar den Anschein von realer Fortbewegung, indem er Bahnhöfe, Umsteigeplätze, Zugabfahrtszeiten und Busverbindungen beschreibt und Gebäude und geographische Merkmale erwähnt, diese werden allerdings überlagert von einer erzählerischen Ebene, auf der sich die Vorstellungswelt des reisenden Betrachters weit ausdehnt. Die topographische Fixierung der Reise wird auf der einen Seite ermöglicht, auf der anderen Seite deren Aussagekraft aber verringert, da die Angaben zu diesen real bestimmbaren Orten nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die eigentliche Reise der *Nuits d'octobre* findet im Inneren, in der Vorstellungswelt des Erzählers statt, die sich über die Bedingungen der Beschreibung einer realen Fortbewegung hinwegsetzt und mehr den Gesetzen der poetischen Schöpfung unterliegt. Der Dichter, der sein Zimmer nicht verläßt und dort seine Erlebnisse in der Zusammenschau mit seinen Erinnerungen, seiner Vorstellungskraft und seinen Träumen aufschreibt, ist durch diese Perspektivierung in dem gesamten Werk der *Nuits d'octobre* die bestimmende Instanz. So erobert sich der Dichter das Paris seiner Vorstellungen und verlässt mit großen Schritten den Weg des anonymen, traditionellen Beobachters.

## 8. Hawthornes Roman *The Marble Faun*. Die Erschließung der Stadt durch die Kunst

Hawthorne begegnet in seinem Roman *The Marble Faun*. (*or The Romance of Monte Beni*) (1860) mit seiner Romdarstellung den Idealen der realistischen Abbildung der Stadt. Seine Geschichte setzt sich nicht zum Ziel, die gegebenen aktuellen Ereignisse Italiens darzustellen, ei-

---

3. S. 834. Siehe auch die Erläuterung zu dem Bild des sich verengenden Kreises von Pichois/ Brix: „Le cercle se rétrécit, distance et création confondues.“ Claude Pichois/ Michel Brix: *Gérard de Nerval*. Paris: Fayard 1995. S. 326. Und die Anmerkung von Claude Pichois in Ebd. S. 15ff. Nerval schreibt in einem Brief: „Une fois débarrassé de ces inquiétudes, je sortirai, selon le conseil d'Antony, de cette disposition à n'écrire que des impressions personnelles, qui vient de ce que je tourne dans un cercle étroit. On me dira ce qu'il faut que j'écrive et ma santé littéraire reparaitra, ainsi que l'autre, et vous fera le même honneur.“ Brief an den Doktor Blanche, den 10. Dezember 1853. Ebd. S. 836.

ne geschichtliche Situationsstudie anzufertigen oder einen Zeitroman zu entwerfen. Von diesen Vorsätzen sagt er sich schon im Vorwort los. Zwar ist der Roman auf seinen persönlichen Eindrücken von Rom aufgebaut, wie er selber offenlegt, aber zeittypisches Geschehen oder Verhalten wird von der allgegenwärtigen Referenz auf die Geschichte und der 'phantasiereichen Handlung' an den Rand gedrückt. Dieses Vorgehen, das den gesamten Roman prägt, wird im Vorwort schon angekündigt.

„This Romance was sketched out during a residence of considerable length in Italy, and has been re-written and prepared for the press, in England. The author proposed to himself merely to write a fanciful story, evolving a thoughtful moral, and did not purpose attempting a portraiture of Italian manners and character.“<sup>136</sup>

In den im Vorwort geäußerten konzeptuellen Fragen kündigen sich inhaltliche Themen des Romans an. Denn Hawthorne überträgt die Fragen nach den Methoden der Stadtdarstellung auf die Handlung. Für die handelnden Personen wird der Widerstreit zwischen Realität und Phantasie ein vorherrschendes Sujet im Roman. Kein anderer Ort scheint sich besser für die dramatische Auseinandersetzung zwischen diesen Gegensätzen, zwischen Kunst und Leben, zu eignen als die Stadt Rom. Das Gesicht, das Hawthorne dieser Stadt gibt und dem sich der Erzähler verpflichtet, ist das eines Ortes von überzeitlichen Dimensionen, in dem sich die Personen in mythisch und fiktional aufgeladenen Räumen zurecht finden müssen. Ihre Verlorenheit, speziell die von Miriam in der Mitte des Romans, hängt mit dieser Entrückung der römischen Umgebung zusammen. So verschränkt sich das Bild von Rom mit den persönlichen Entwicklungen der handelnden Personen. Die Stadt gewinnt ihr Gesicht durch die Entdeckungsbemühungen der drei Künstler. Dass sie mit ihren Versuchen der Aufdeckung der Geheimnisse der Stadt am Ende scheitern, verhindert nicht, dass es Hawthorne gelingt, ein einheitliches Bild von Rom darzustellen. Die Verwicklung seiner Protagonisten in die Stadtdarstellung stellt die Frage nach dem Verfahren der poetischen Eroberung. Die Darstellung der Stadt hängt eng mit der Wahrnehmung der Protagonisten zusammen. Auch ihr Künstlerdasein verstärkt die von Hawthorne benutzte Darstellungsmethode. Die Künstlichkeit ihrer Umwelt reflektieren die Personen und bilden einen Zusammenhang zwischen ihrer Rolle als Künstler und ihrer Wahrnehmung des Lebensumfeldes. Der Beginn des Romans verschränkt bereits die Sphäre der Kunst mit der ihres Lebensumfeldes.

Die vier Hauptfiguren, die drei Künstler und ihr italienischer Freund Donatello, kommen mit dem traumhaften und phantasiebeladenen Zustand, den Rom vermittelt, gleich zu Beginn

---

<sup>136</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. In: Collected Novels. New York: Library of America 1983. S. 854.

des Romans in Berührung. Die Präsenz von Unwirklichem (unrealities) und schattenhaften Wesen bewegt von Anfang an ihre Gemüter. Die Verschränkung von Kunstwelt und Gegenwart gehört zu den immer wieder aufkommenden Konflikten in der Handlung. Der Roman beginnt mit der Betrachtung der Faun-Skulptur von Praxiteles in den vatikanischen Museen. Die drei Künstler, Miriam, Kenyon und Hilda stellen eine weitgehende Übereinstimmung zwischen dem Aussehen Donatellos und der Statue fest. So findet der Roman bereits in seinem Anfang zum Hauptthema: Der Übergang vom Leben in die Kunst. Die Aufhebung der Grenzen zwischen der Kunstwelt Roms und dem realen Geschehen führt die Personen immer tiefer in die Geheimnisse der ewigen Stadt. Die Unterscheidung von Wirklichkeit und Kunstwelt wird dabei aufgehoben. Rom stellt sich wiederholt als die Stadt dar, die in ihrer Konzentration von Geschichte, Kunst und vergangenem Leben, das gegenwärtige Leben an die Seite drängt.

Der Erzähler macht auf diese Verdrängung aufmerksam. Er bezeichnet das persönliche Leben in Rom als nur halbwirklich, als flüchtig und als vorgestellt:

„We glance hastily at these things – at this bright sky, and those blue, distant mountains, and at the ruins, Etruscan, Roman, Christian, venerable with a threefold antiquity, and at the company of world-famous statues in the saloon – in the hope of putting the reader into that state of feeling which is experienced oftenest at Rome. It is a vague sense of ponderous remembrances; a perception of such weight and density in a by-gone life, of which the spot was the centre, that the present moment is pressed down or crowded out, and our individual affairs and interests are but half as real, here, as elsewhere. Viewed through this medium, our narrative – into which are woven some airy and unsubstantial threads, intermixed with others, twisted out of the commonest stuff of human existence – may seem not widely different from the texture of all our lives. Side by side with the massiveness of the Roman Past, all matters, that we handle or dream of, now-a-days, look evanescent and visionary alike.“<sup>137</sup>

Die Stadtdarstellung beruht laut Erzähler auf der Erfahrung von Kunst und vergangenem Leben, so dass durch die Schwere dieser Entwicklungen die persönlichen Belange bei Seite gedrängt werden. Betrachtet durch dieses ‘Medium’, wie er es nennt, wird das Erzählen des Lebens ein vollkommen anderes und hebt sich von dem gewöhnlichen ‘Muster’ alltäglichen Lebens ab. Die Funktion der Protagonisten für die Entwicklung der Perspektive auf das Geschehen wird dadurch ersichtlich. Das Schicksal der Stadt ‘verwebt’ sich mit dem individuellen Schicksal und spinnt so den Faden der Handlung. Für Hawthorne erschließt sich der städtische Raum in der Verschränkung mit der Perspektive der Hauptfiguren. Dass sie für die poetische Erschließung, für die unwirkliche Begegnung mit einer Stadt wie Rom, geeignet sind,

---

<sup>137</sup> Ebd. S. 857ff.

sieht er in ihrem Künstlerdasein begründet. Keine andere Figur sei für die Atmosphäre in dieser Stadt empfänglicher als die Künstler. Dies wiederholt Hawthorne immer wieder.

\*\*\*

Die Aufspaltung der Wirklichkeit in eine schon vorhandene, gegebene und in eine geschaute, personengebundene Wirklichkeit macht ein Ordnungsprinzip notwendig, das die beiden Sphären zu einander in Beziehung setzt. Im epischen Text übernimmt diese Aufgabe die Erzählperspektive, d. h. die Verknüpfung des Geschauten, Erlebten und Gefühlten mit einer bestimmten Person, oder der Erzählstimme. Auffällig ist der Versuch, im Laufe des 19. Jahrhunderts die Zuweisung der Stadtbilder immer personengebundener vorzunehmen, also mit handelnden Figuren zu verknüpfen. Das Verhältnis von geschauter und gegebener Wirklichkeit wird in dieser Perspektive statuiert und durch den poetischen Aufbau zu einander in Beziehung gesetzt. Oft birgt die Handlung Strukturelemente dieser perspektivischen Ordnung, wird also der epische Ablauf zum Leitsystem des Betrachtens der Stadt. Dass dieses Prinzip sich in bestimmten Motiven wiederholt, beweist seine ästhetische Tragfähigkeit für den Roman. Ein Beispiel ist die Bewegung auf die Stadt zu und die erste Begegnung, die mit einem noch unverbrauchten Gemüt und noch empfindlichen Sinnesnerven stattfindet. Wie auf eine frische Gravurplatte ritzen sich hier die ersten Eindrücke ein, die in der Stadt auf das unvorbereitete Bewusstsein treffen. Der Romananfang des *Grünen Heinrich* führt dieses Zusammentreffen der beiden Wirklichkeiten an einem noch jungen und naiven Künstler vor. Eine ähnliche Begegnung findet sich ebenfalls in der Erzählung *Der Newskij-Prospekt*.

Eine grundlegende Frage, die bei Keller und Balzac auftaucht, ist die nach dem Leben des Künstlers in einer Umwelt, die er nicht bestimmen, vorhersagen oder beeinflussen kann. Die Erkenntnis des Verlustes von Beherrschung der Umwelt ist in beiden Romanen mit dem Übertritt von der Heimatstadt in eine Metropole größeren Ausmaßes gekoppelt. Geschieht in der Beschreibung des jungen Künstlers in seiner Heimatstadt noch alles nach seinen Wünschen und Vorstellungen – das einfachste und in seiner Naivität bezeichnende und auf die Natur beziehende, gleichzeitig metaphorische Beispiel in Kellers Roman ist das Fließenlassen des Blattes von Quelle zum Brunnen – bekommt er in der fremden Stadt das Unvorhersehbare, Unkontrollierbare und Ereignisse fern natürlicher Kausalität zu sehen und zu spüren. In beiden Romanen steht die Familie – die Mutter in Kellers Roman oder der Mutterersatz Madame Bargeton in Balzacs Roman – nicht nur für Geborgenheit, sondern vielmehr für eine behüten-

de und bekannte Umwelt. Die dörfliche Struktur bricht nicht mit diesen Vorgaben, sondern bildet eine Entsprechung. Den Übergang von Land und Heimatort in die Stadt schildern beide Autoren in erster Linie, als ein Erleben der Verkleinerung und der Bewusstwerdung der eigenen Geringfügigkeit. Keller drückt dies sinnbildlich in der Szene aus, in welcher der König Heinrich die Mütze vom Kopf schlägt. Balzac läßt Lucien seine Bedeutungslosigkeit gegenüber der Gesamtheit und Unübersichtlichkeit von Paris bereits bei der Ankunft spüren. Diese Ankunftsszenen sind seit dem 18. Jahrhundert bekannt und werden in verschiedenen Erzählzusammenhängen variiert. Auch der Student Anselmus ist in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Goldene Topf“ beim betreten von Dresden in dieser Beziehung überfordert.

Die Schwierigkeit des Künstlers zwischen zwei sich ausschließenden, und sich polar entgegengesetzten Sphären zu unterscheiden, wird in der Literatur der Romantik zu einem immer wiederkehrenden Thema. Das zwischen Traum und Wirklichkeit Hin- und Hergerissen-Sein, ist in verschiedenen Novellen dargestellt. Dieses Thema verbindet sich mit dem Thema Stadt. Hier findet der Verlust der Wirklichkeit am spürbarsten statt. Die Komplexität der Stadt ist nicht mehr mit rationalen Mitteln zu begegnen und verleitet den Künstler, andere Wirklichkeiten für sich aufzubauen als die vordergründigen. Für die meisten Protagonisten findet dieser Übergang unbemerkt statt. Die Traumwelt hat dadurch die gleichen Konstitution und Zusammensetzung wie die Wirklichkeit. Eine Unterscheidung kann nicht mehr stattzufinden.

Die Künstlerfigur dient im besonderen Maße für die Entstehung der modernen Motive der Stadt. Der Vorgang des Beschreibens wird durch diese Figur erst zu einem künstlerischen Prozeß und der Künstlerroman und die Künstlererzählung können dies besonders deutlich machen. Die Künstlerfigur wird in einem besonderen Umfang in die Auseinandersetzung mit der Außenwelt verwickelt und begleitet hierdurch den erzählerischen Prozeß der poetischen Sichtbarwerdung der Stadt. Es wird durch diese Figur ermöglicht, den erzählerischen Prozeß mit einem menschlichen Bewußtsein zu durchdringen und gleichzeitig die gestalterische Spannung zu erhöhen, um neue poetische Bilder in dem Moment ihrer Entstehung zu zeigen. Die Wahrnehmungsvorgänge sind daher erst durch die Figur des Künstlers mit den Fragen der Darstellung sinnvoll verbindbar.

## II – DIE VERZAUBERUNG DER STADT. DAS KÜNSTLERFEST UND DIE KUNSTSTADT

### 1. Das Hoffest in der urbanen Welt

Der wichtigste Auftraggeber des Künstlers in der Geschichte ist lange Zeit, neben den sakralen Bestellern, der Hof. Von diesem hängt über Jahrhunderte die gesellschaftliche Funktion des Künstlers ab. Seine vielseitige Integration in die täglichen Abläufe der Herrscherhäuser werden auch in der Literatur dargestellt. Auch hier erscheint das Hoffest häufig als wichtigste Aufgabe der künstlerischen Repräsentationsverpflichtungen. Auch wenn sich die Monarchien im Laufe der Geschichte stark verwandeln, bleibt das Hoffest ein fester Bestandteil der königlichen und fürstlichen Gepflogenheiten. Die nicht immer spannungslose Beziehung, die Künstler und Herrscher dabei führen, macht insbesondere E.T.A. Hoffmann in seinem Künstlerroman *Die Lebensansichten des Katers Murr* (1820) deutlich. Die Schilderung der Aufgabe des Meister Abraham und des Musikkapellmeisters Kreisler am Hofe des Fürsten Irenäus in Hoffmanns Roman macht die gesellschaftliche Aufgabe des Künstlers an einem Hofe eines deutschen Kleinstaates am Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich. Hoffmann richtet seinen Blick nicht nur auf den Kapellmeister Kreisler, als die eigentliche zentrale Künstlerfigur im Roman, sondern auch auf dessen Freund den Meister Abraham, der eine besondere Stellung am Hofe besitzt. Meister Abraham, in dessen Hand die Gestaltung eines Hoffestes liegt, wird als der „Maître de Plaisir des Irenäusschen Hofes und ironische[r] Schwarzkünstler“<sup>1</sup> bezeichnet. In seiner Hand laufen die Fäden der Festgestaltung zusammen, und er wird auf diese Weise das „belebende Prinzip der Hofmaschine“<sup>2</sup>. Sein Talent wurde bereits vom Vater des jetzigen Fürsten entdeckt. Meister Abraham befriedigte bereits dessen Hang nach „Abenteuerlichen, Seltsamen, Geheimnisvollen“<sup>3</sup>. Denn der Vorgänger des Fürsten Irenäus „fand aber bald, daß Meister Abrahams magische Kraft vorzüglich sich darin bewähre, einen gewissen bösen Geist zu beschwören, der sich an kleinen Höfen nur gar zu gern einnistet, nämlich den

---

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann: *Werke*. Band 3. Frankfurt/M: Insel 1967. S. 158.

<sup>2</sup> Ebd. S. 162.

<sup>3</sup> Ebd. S. 159.

Höllengeist der Langenweile.“<sup>4</sup> Die Aufgabe des Künstlers am Hofe ist, das wird hier von Hoffmann in dem historischen Rückblick unterstrichen, in den verschiedenen Kunstgattungen zu unterhalten. Das Hoffest entwickelt sich so zu einer eigenen Kunstart, die die vielen einzelnen – mehr oder weniger künstlerischen – Ausdrucksformen mit einschließt: Theater, Malerei, Feuerwerk, Musik, Mode und die Skulptur. Die Festgestaltung unterliegt dem grundsätzlichen Wunsch nach Verkleidung und Maskerade. So fügen sich die Bewohner der Residenzstadt dem Willen des Hofes, legen Kostüme an und spielen die ihnen zugetragenen Rollen. Das Fest bekommt dadurch den Charakter eines im Hofpark aufgeführten Theaterstücks. Die Funktion des Künstlers für das Hoffest und seine Bedeutung für den Ablauf unterstreichen in Hoffmanns Roman die Bedeutung des Hofes für die gesellschaftliche Rolle des Künstlers am Anfang des 19. Jahrhunderts.

Da die Hofkultur in der europäischen historischen Entwicklung immer mehr in Stadtkultur aufgeht, verändert sich auch das gesellschaftliche Umfeld für den Künstler. Mit dem Umzug der Höfe in die Städte oder mit dem Anwachsen der kleineren Residenzstädte zu größeren Städten verändert sich das gesellschaftliche Zusammenspiel und die Ausgangslage für die Künstler<sup>5</sup>. Aus den Hoffesten entwickeln sich auf diese Weise im 19. Jahrhundert die Künstlerfeste. Die Darstellung des Übergangs kann in der Literatur verfolgt werden. Dabei unterscheidet sich die Erzählung des künstlerischen Lebens in den verschiedenen Städten noch von einander und ist auch von dem jeweiligen Entwicklungsstand der Loslösung abhängig. In den Städten München und St. Petersburg ist die Hofkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch sehr stark ausgeprägt, während in Paris bereits die ausführliche Umwälzung der Herrscherverhältnisse zu einer Auflösung dieser Kultur geführt hat. In der literarischen Darstellung des Künstlerlebens ist dieser Stadt-Unterschied deutlich erkennbar.

So werden bei Puschkin, z. B. in der Erzählung *Ägyptische Nächte*, die Künstler noch als Diener einer höheren Gesellschaft dargestellt. Gogol übernimmt dieses Darstellungsmuster und wandelt es nur in soweit ab, als dass er die Abhängigkeit des Künstlers von der Gesellschaft auf Umwegen beschreibt. Deutlich sind in seinen Erzählungen die Hierarchien der Pe-

---

<sup>4</sup> Ebd. S. 161ff.

<sup>5</sup> Siehe hierzu Arnold Hauser: „Philipp von Orléans verlegt die Residenz von Versailles nach Paris, was im Grunde die Auflösung des Hofes bedeutet. [...] Die ‘Stadt’ beschränkt sich nicht mehr auf ein Dasein neben dem ‘Hof’, sie verdrängt den Hof und übernimmt seine Kulturfunktionen. Der melancholische Ausruf der Pfalzgräfin Elisabeth Charlotte, der Mutter des Regenten, ‘Es gibt keinen Hof mehr in Frankreich!’ entspricht durchaus den Tatsachen. [...] Largillière malt bereits mit Vorliebe die Bourgeoisie und nicht mehr den Hofadel wie seine Vorgänger; er lebt in Paris, nicht in Versailles, und bringt auch damit den Sieg der ‘Stadt’ über den ‘Hof’ zum Ausdruck.“ Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck 1953. S. 6ff.

tersburger Gesellschaft dargestellt und in der Erzählung *Der Mantel* wird der russische Zarenhof an der Spitze dieser Hierarchie besonders leicht erkennbar. Die Rolle des Usurpators übernimmt hier stellvertretend die Figur der ‚höheren Persönlichkeit‘, die zwar vage definiert wird, aber noch ausreichend erkennbar ist. Die Rolle des Hofes in München ist in *Der grüne Heinrich* ebenfalls von Bedeutung. Gleich bei der Ankunft in der bayrischen Residenzstadt macht Heinrich in der Szene der nächtlichen Begegnung mit dem König seine erste Erfahrung mit dem Hof. Diese Erfahrung setzt sich während des Münchenaufenthaltes weiter fort.

In Paris sind in der Zeit der Romantik die Künstlerfeste zwar unabhängig von einem höfischen Rahmen, dennoch machen die romantischen Dichter in ihren Werken gerne Gebrauch von der historischen Überlieferung höfischer Feste und ihrer Kulissen. Zum Teil gelingt es ihnen, alte Gebäude und deren Architektur zum Zwecke des Schaffens von Authentizität zu benutzen und die Atmosphäre vergangener Zeiten wiederaufleben zu lassen. Die Künstlerkreise in Paris haben sich zwar auf von Institutionen unabhängige Festformen verständigt, und diese Unabhängigkeit wird an allen Ecken und Enden zelebriert, dennoch hält Nerval in seiner Schilderung des Dichterlebens im Abbruchviertel des Carrousel du Louvre an den alten, vorgegebenen Festtraditionen des 16. Jahrhunderts und deren Schilderung im Werk von Ronsard fest.

## **2. Die Pariser Romantiker und ihr Kunstfest**

Im Gegensatz zu einem öffentlichen Fest grenzt sich das Künstlerfest in der französischen Romantik von dem übrigen Stadtgeschehen ab. Die topographische Festlegung, die die Künstlerfeste in O’Neddys Werk *Feu et Flammes* (1833), Gautiers *Le club des bachichins* (1846) oder Nervals *La Bohême galante* (1852) erfahren, unterstützt eine aus der Mitte der Gesellschaft entrückte Perspektive auf die Stadt. Durch die Verortung des Künstlerfestes an bestimmter Stelle innerhalb der Stadt drückt sich zwar ein Gefühl des Stolzes und der Faszination für die kulturellen Errungenschaften und Ansammlungen der Stadt aus, aber der Ausdruck der Geringschätzung über Philistertum, soziale Ungerechtigkeit und urbane Prunksucht verbindet sich schnell mit den Auswüchsen moderner urbaner Entwicklungen. Die Stadt ist den Künstlern insbesondere dort fremd, wo sie nicht der Kunst dient. Die Entstehung der Kunstwelt, die Inszenierung einer eigenen, von der Alltäglichkeit abgelösten Welt, hat die Abgrenzung von den verachteten Teilen des städtischen Geschehens zur Folge. So stehen häufig die Geschlossenheit, die Zurückgezogenheit und die Suche nach Geheimhaltung im Vordergrund der



Schilderung der romantischen Künstlerzusammenkunft. In den Darstellungen spielen selbst die öffentlichen Kunstinstitutionen keine Rolle. Vielmehr dient die Tradition und die Überlieferung alter Hoffeste den Künstlern zur Erschaffung ihrer Kulisse. So schließt sich Nerval in seinen Schilderungen den Festformen der Renaissance an, wie er sie in Ronsards Beschreibungen gefunden hat.

### Das Hotel Pimodan 1845

In dem urbanen Gefüge von Paris gibt es zahlreiche Möglichkeiten, aus der Gegenwart des 19. Jahrhunderts herauszutreten. Die an vielen Orten präsenten historischen Gebäude bieten einen der Wege, sich einen Zufluchtsort abseits des gewöhnlichen Betriebes der Stadt zu suchen. Hier finden besonders viele der Künstlerzusammenkünfte und Künstlerfeste in der Zeit der Romantik statt. Der in den 40er Jahren begonnene, später von Haussmann in den 50er und 60er Jahren in großem Umfang fortgeführte Umbau der Stadt prägt das Gefühl für die neue urbane Zeit. Breitere Straßen, repräsentativere Fassaden, bessere Verkehrsmöglichkeiten und größere Plätze sind Ziel der Regierungen und ihrer Stadtplaner in dieser Zeit. Ganze Viertel verändern ihr Aussehen grundlegend. Für das Quartier um die neue Oper von dem Architekten Garnier wird nicht nur Platz für das Gebäude selber geschaffen, sondern auch für die breiten auf sie zuführenden neuen Boulevards. Die daraus resultierende Veränderung, der Abriß der bestehenden Gebäude, wird von dem Photographen Charles Marville dokumentiert (Abb.1)<sup>6</sup>. Auf den Photographien von Marville wird deutlich, wie tiefgreifend diese Veränderungen für das Gesicht von Paris in dieser Zeit sind und welchen Einfluss auf das Orientierungsvermögen der Bewohner diese urbane Neuordnung haben muss, denn das neue Aussehen der französischen Hauptstadt wird von pragmatischen Gründen geprägt. Weniger stehen ästhetische oder kulturhistorische Motive im Vordergrund. In Paris entsteht ein Stil des neuen bürgerlichen Repräsentationsstrebens – dem sich auch die Herrscher Louis-Philippe und Napoleon III. anschließen –, von dessen Erschaffung sich die überwiegende Zahl der Künstler ausgeschlossen fühlt. So bekommen Stadtviertel, die sich dieser Neuordnung entziehen oder entgegensetzen, eine besondere Rolle in der Darstellung künstlerischer Entfaltung.

Ein Beispiel ist die Île St-Louis. Die Seine bildet eine natürliche Grenze für die Bewohner dieses Viertels. Von den Umbaumaßnahmen des 19. Jahrhunderts weitestgehend verschont,

---

<sup>6</sup> Marville wird 1858 von Haussmann und der Stadt Paris beauftragt, die Neugestaltung der Stadt mit Photographien zu dokumentieren. Er führt diese Tätigkeit 20 Jahre lang durch. Für die Dokumentation der Bautätigkeit im Viertel rund um die Opéra-Garnier siehe Marie de Thézy: *Marville. Paris*. Paris: Hazan 1994. S. 444ff.

überleben hier viele historische Gebäude. Théophile Gautier bewohnt hier zusammen mit Charles Baudelaire und dem Maler Beauvoir 1845 das Hôtel Pimodan<sup>7</sup>. Für Gautiers Geschichte *Le club des hachichins* sind das Gebäude und die Ereignisse dieser Zeit Vorlage. Gautier geht in der Erzählung eingehend auf die topographische Lage des Hotels ein. Die geographische Situation auf der Insel St-Louis unterstützt den geheimnisvollen Charakter der Zusammenkunft, die hier dargestellt wird. Die Abgrenzung der Teilnehmer von der Öffentlichkeit wird mit der topographischen Struktur der Stadt in Verbindung gebracht.

Der Erzähler der Geschichte erhält zunächst eine geheimnisvolle Einladung mit der Aufforderung, sich zur Abendzeit in dem 1656 erbauten Adelssitz einzufinden.

„Un soir de décembre, obéissant à une convocation mystérieuse, rédigée en termes énigmatiques compris des affiliés, inintelligibles pour d'autres, j'arrivai dans un quartier lointain, espèce d'oasis de solitude au milieu de Paris, que le fleuve, en l'entourant de ses deux bras, semble défendre contre les empiétements de la civilisation, car c'était dans une vieille maison de l'île Saint-Louis, l'hôtel Pimodan, bâti par Lazun, que le club bizarre dont je faisais partie depuis peu tenait ses séances mensuelles, où j'allais assister pour la première fois. Quoiqu'il fût à peine six heures, la nuit était noire.“<sup>8</sup>

Die Lage des Hotels im Gesamtplan der Stadt, die Abgeschlossenheit des Hauses auf der Île St-Louis, wird dargelegt, um das Herauslösen des Ortes aus dem Gesamtplan der Stadt zu exemplifizieren und damit den Abspaltungsvorgang zu dramatisieren. Die Darlegung der Topographie spricht eine eigene, poetische Sprache, die die Suche der Künstlerversammlung nach Schutz („oasis de solitude“) vor den Beeinträchtigungen der Zivilisation („empiétements de la civilisation“) verdeutlicht.

Im Inneren des Hotels setzt sich die ortsgebundene Dramaturgie fort. Die Beschreibung des Weges in den Saal der Zusammenkunft inszeniert den Übergang vom öffentlichen in den privaten Raum. Der beschriebene Weg führt über einen Hinterhof und eine große Treppe, aus der Zeit Ludwig XIV., in den Saal der Zusammenkunft. Hier scheint sich das Innerste eines geheimen Ortes zu befinden, so wie ein Tempel des ranghöchsten Gottes in der Mitte einer heiligen Stadt. Gautier inszeniert den Aufstieg in den Saal über die große Treppe, die zu einer halb phantastischen, halb realen Kulisse ausgebaut wird. Da sich auf der Veranstaltung dem Erzähler nach der Einnahme von Haschisch Traumbilder und phantastische Ereignisse vor Augen stellen, ist der Übergang von der Pariser Realität in den Raum der Phantasie von großer

---

<sup>7</sup> Das Hôtel Pimodan, auch Hôtel Lauzun genannt, liegt am Quai d'Anjou Nr. 17 auf der Île St-Louis.

<sup>8</sup> Théophile Gautier: *Le club de Hachichins*. In: *Œuvres*. Hrsg.: P. Tortonese. Paris: 1995. S. 731.

Bedeutung. Der Moment des Wechsels zwischen den beiden entgegengesetzten Sphären wird von Gautier dazu benutzt, die Grundlage seines poetischen Verfahrens zu verdeutlichen. Diese sieht in der vorhandenen Gegenstandswelt lediglich den Ausgangspunkt für das phantastische Geschehen: „La réalité ne servait que de point de départ aux magnificences de l'hallucination.“<sup>9</sup> Der Zusammenhang von Realität und Phantasie ist damit wichtiges Element für den erzählerischen Ablauf der Verfremdung.

Damit wird die Beschreibung des Weges, die genaue Darlegung der Topographie, zu einem Schlüssel für den Zugang in die innere Welt des sich dem Rausch aussetzenden Protagonisten. Die Bewegung durch die nächtliche Stadt, hin zu der verlassenen Straße auf der Île Saint-Louis, hinein in das bezeichnete Haus, über den Hinterhof, das Treppenhaus hinauf, in den stillen Saal beschreibt den Ort der Zusammenkunft als etwas Entrücktes, das nur wenigen bekannt ist. Diese Bewegung macht eine innere Entwicklung deutlich, die durch die poetische Ausbreitung die Entfaltung einer persönlichen Ausdruckswelt vollzieht. Dass sich das Haus außerhalb der gewöhnlichen Zeitordnung befindet, wird mehrmals betont: „Le temps, qui passe si vite, semblait n'avoir pas coulé sur cette maison, et, comme une pendule qu'on a oublié de remonter, son aiguille marquait toujours la même date.“<sup>10</sup> Durch die Abgelegenheit, durch das Betreten eines isolierten Raumes und durch das Anhalten der äußerlich ablaufenden Zeit wird die persönliche und biographische Umwelt erzählerisch erschlossen. Wichtigstes Mittel für das Anhalten der Zeit und die Flucht sind die Drogen<sup>11</sup>. Sie versetzen die Teilnehmer in eine Welt, die sie von den langweiligen und störenden Mitbewohnern der Stadt befreit und ihren eigenen Lebensstil ermöglicht. So erfüllen die Künstler in den Augen des Erzählers ihre Rolle als Bürgerschreck hervorragend: „Un honnête philistin eût éprouvé quelque frayeur à la vue de ces convives chevelus, barbus, moustachus, ou tondus d'une façon singulière, brandissant des dagues du XVI<sup>e</sup> siècle, des kriss malais, des navajas, et courbés sur des nourritures auxquelles les reflets des lampes vacillantes prêtaient des apparences suspectes.“<sup>12</sup> Die Abgeschiedenheit der Versammlung, das Ablegen der gewöhnlichen Sitten, das Verlassen der alltäglichen Rituale wird zur Voraussetzung dafür, dass im Rausch die phantastischen Bilder an dem Erzähler vorbeiziehen. Die erlebte Traumwelt setzt sich aus Licht und Schatten zusam-

---

<sup>9</sup> Ebd. S. 736.

<sup>10</sup> Ebd. S. 732.

<sup>11</sup> An den Treffen von Gautier, Baudelaire und den anderen Künstlern nimmt auch der Arzt und Psychiater Jacques-Joseph Moreau de Tours teil und versorgt die Gruppe mit Haschisch. 1845 schreibt er das Buch mit dem Titel *Du hachich et de l'aliénation mentale*.

<sup>12</sup> Théophile Gautier: *Le club de Hachichins*. S. 735.

men, mythische und literarische Figuren ziehen an ihm vorbei und er erlebt 30 Opern in zehn Minuten. Diese Entrückung des Künstlers aus der prosaischen Alltäglichkeit stellt ebenso Gérard de Nerval in seinen Werken dar, die das Leben im Loureviertel schildern.

### Das Künstlerleben im Loureviertel 1834-1836

Balzac beschreibt im Kapitel „Le Louvre“ seines Romans *La Cousine Bette* (1846), das zum Abbruch freigegebene Viertel auf dem carrousel de Louvre, in dem von November 1834 bis 1836 die Künstler Nerval, Gautier, Houssaye und ihre Freunde in alten herrschaftlichen Häusern leben:

„Ce ne sera certes pas un hors-d'œuvre que de décrire ce coin du Paris actuel, plus tard on ne pourrait pas l'imaginer; et nos neveux, qui verront sans doute le Louvre achevé, se refuseraient à croire qu'une pareille barbarie ait subsisté pendant trente-six ans, au cœur de Paris, en face du palais où trois dynasties ont reçu, pendant ces dernières trente-six années, l'élite de la France et celle de l'Europe.“<sup>13</sup>

Das Viertel ist Teil der um den historischen Kern des Louvre herum gebauten Stadt. Mit der Erweiterung des Louvre im 19. Jahrhundert, die eine über die Grande Galerie hinausgehende Verbindung von Tuilerienschloss und Louvre beinhalten soll, müssen die Häuser auf dem Carrousel entfernt werden (Abb.2)<sup>14</sup>. Der Abriss des Viertels, der 1834 bereits begonnen hat, ist Ende der 40er Jahre vollzogen. Im Jahre 1848, erscheint die Erinnerung von einem der Bewohner dieses Viertels. Théophile Gautier veröffentlicht in einem Artikel über Prosper Mérimée die Schilderung der Ereignisse aus seiner Sicht:

„Quelques temps après la révolution de juillet, vers 1833 à peu près, une petite colonie d'artistes, un campement de bohèmes pittoresques et littéraires menait une existence de Robinson Crusoé, non dans l'île de Juan Fernandez, mais au beau milieu de Paris, à la face de la monarchie constitutionnelle et bourgeoise, à cet angle du Carrousel laissé en

---

<sup>13</sup> Honoré de Balzac: *La Cousine Bette*. Paris: Garnier 1962. S. 48.

<sup>14</sup> In der Mitte der Abbildung ist die *Grande Galerie* entlang der Seine zu sehen, auf deren Dach (bzw. im Eckpavillon de Flore) der Betrachterstandort gewählt ist. Am linken Bildrand ist das Tuilerienschloss, am anderen Ende der Grande Galerie, im Rechten Winkel zur Seine, verläuft der Westflügel des Hauptteils des Louvre, der sich um den Cour Carée bildet. Zwischen diesen drei Gebäudeteilen liegt das Doyenné Viertel. Die Häuser dieses Viertels müssen abgerissen werden, weil die Grande Galerie entlang der rue de Rivoli eine dem symmetrischen Gesamtplan verschriebene Entsprechung erhalten und so der Platz zwischen Tuilerienschloss und Hauptteil geschlossen werden soll. Unter Napoleon I. wird der Ausbau entlang der rue de Rivoli begonnen und 1811 fertiggestellt. Dieser Teil, der Nordflügel, ist, im Rechten Winkel auf das Tuilerienschloss zulaufend, am linken oberen Bildrand zu erkennen. Wenn Balzac auf die 36 Jahre hinweist, die die Häuser auf dem Carrousel überlebt haben, dann bezieht er sich auf die Zeitspanne, die zwischen der Fertigstellung des letzten Bauabschnittes und der Handlung seiner Geschichte liegt. Die Arbeiten am Ausbau des Louvre werden von Napoleon III. 1852 wieder aufgenommen.

dehors de la circulation comme ces places stagnantes des fleuves où ni courans ni remous ne se font sentir. C'est un endroit singulier que celui-là: à deux pas du roulement tumultueux des voitures, vous tombez tout à coup dans une oasis de solitude et de silence. La rue de Doyenné se croise avec l'impasse du même nom et s'enfonce au-dessous du niveau général de la place par une pente assez rapide; l'impasse se termine par une espèce de terrain fermé assez peu exactement d'une clôture de planches à bateaux noircies par le temps.<sup>15</sup>

Im Gegensatz zu Balzac, der eine Atmosphäre der Rebellion und der Opposition über dem Viertel erkennen lässt, hebt Gautier eher die Stille und die Abgeschlossenheit des Ortes hervor. Wie das Hotel de Pimodan ist der Aufenthalt in der impasse de Doyenné von Einsamkeit und Schutz vor den lauten Einflüssen der Stadt geprägt. Die Künstler sind wie einsame Inselbewohner durch Bauzäune selbst von dem über den place de Carrousel führenden Verkehr geschützt. Der Verfall des Viertels, die Ruinen, die hier stehen, führen zu der Charakterisierung ‚wild‘ und ‚düster‘ („ce lieu sauvage et sinistre“<sup>16</sup>). Die verlassenen Gebäude verbreiten eine trostlose Stimmung, und die Zeit scheint an diesem Ort angehalten worden zu sein: „On dirait que ces pauvres logis ont la conscience de l'arrêt que pèse sur eux, tant leur physionomie est morose.“<sup>17</sup> Und wie Balzac verweist Gautier auf eine Besonderheit des Ortes; die Verlassenheit und der äußerliche Zerfall bilden einen merkwürdigen Kontrast zu der in unmittelbarer Nähe befindlichen repräsentativen Herrschaftsarchitektur des Louvre. Balzac hebt den Gegensatz noch hervor; er weist auf den Louvre als traditionellen Sitz der französischen Monarchie hin und hebt hierdurch die Bedeutungslosigkeit des Viertels noch hervor. Gautier verweist ebenfalls auf die auch im 19. Jahrhundert weiterhin bestehende Funktion des Louvre für die französische Herrschaft Louis Philippes, der im Tuilerienschloss residiert. Die Nähe ist für ihn allerdings nicht von dem dramatischen Kontrast begleitet, den Balzac in ihm sieht.

Im Gegensatz zu Gautiers Erinnerungen richten die Schilderungen von Nerval das Augenmerk nicht so stark auf den Verfall und die fehlende Zukunft des Viertels, als vielmehr auf die prunkvolle Vergangenheit. Nervals Schilderung der Erlebnisse in der rue de doyenné erscheinen 1852 unter dem Titel *La Bohême galante* in der von dem Mitbewohner Houssaye geleiteten Zeitschrift *L'Artiste*. Die Beschreibung des Künstlerlebens dieser Zeit ist ein Rückblick auf jene Zeit, in der er mit seinen Freunden in den vom Abriss bedrohten Häuser wohnt. Auch Nerval beschreibt die besondere Topographie des Ortes; das von ihnen bewohnte Haus

---

<sup>15</sup> Théophile Gautier: „Marilhat.“ In: *Reveu des deux Mondes*. 1 Juli. 1948. S. 56.

<sup>16</sup> Ebd. S. 56.

<sup>17</sup> Ebd. S. 56ff.

liegt mitten im Viertel (Siehe Abb. 3). 17 Jahre später, als Nerval die Erinnerungen schreibt, sind die Häuser bereits abgerissen, und der Raum für den großen von Tuilerienschloss und Louvre eingerahmten, von Napoleon III. fertig gestellten, Innenhof geschaffen. Auch Nerval schmückt seine Erzählung mit Einzelheiten aus, die sich aus der besonderen Topographie dieses Ortes und der historischen Pariser Stadtentwicklung ergeben. Im Gegensatz zu Balzac und Gautier wird von Nerval auf die üppige Ausstattung der Häuser hingewiesen. Die Nähe zum französischen Hof hat in diesem Viertel zu einer dem Stand der dort Angestellten entsprechenden Einrichtung der Häuser geführt, die die Künstler 1834 zum Teil noch vorfinden. Rocailleverzierungen an den Wänden und Türen, weitläufige Räume und Wandgemälde gehören in der Schilderung von Nerval zu dem Bild der Künstlerbehausungen. So spricht er auch nicht von ‚maisons‘, wie Gautier und Balzac sondern von dem Palais, in dem sie wohnen. Der Blick auf die Ruine der Kirche *Saint-Thomas du Louvre* und auf die Fassade des Louvre, Möbel aus der Zeit Ludwig des XIII., Bilder von Watteau im Original und in Kopie, dies alles fügt sich zu einem Bild Pariser Vergangenheit zusammen. Die Welt des Künstlers setzt sich in Nervals Schilderungen aus den Relikten der Geschichte zusammen. Die topographische Festlegung in Paris dient nicht dazu, das Künstlerleben in der Auseinandersetzung mit der Pariser Gesellschaft zu zeigen, sondern enthebt den Künstler vielmehr durch die Vergänglichkeit des Ortes dieser Aufgabe. Nervals Versuch, den Künstler aus einer sozialen Vernetzung herauszulösen, führt ihn dem Mikrokosmos einer in der eigenen Welt versunkenen Künstlerszene zu. So nutzt Nerval die Besonderheit des Ortes zu einer Isolation des Künstlers aus seiner Umwelt, zu einer Überführung des Künstlers in eine von Alltäglichkeit entrückte Welt. Trotz der Festlegung des Ortes bekommt die gegenwärtige Stadt keine bestimmende Rolle in dieser Erzählung. Besonders deutlich wird diese Entrückung aus dem aktuellen urbanen Umfeld bei der Betrachtung von Nervals Umgang mit dem ‚Bohème‘ Begriff, den er in dem Titel seiner Erzählung zitiert.

### Der Bohème-Komplex

Im Titel *La Bohème galante* kommen verschiedene Bedeutungen des ‚Bohème‘ Begriffs zum tragen. Der Gebrauch des Begriffs zur Bezeichnung einer Gruppe von Künstlern, die sich in vielseitiger Form vom konventionellen Lebensstil lossagen, entwickelt sich in der Zeit, die zwischen dem Wohnen in dem Abbruchviertel und dem Veröffentlichen der Geschichte liegt, also zwischen 1834 und 1852. Im 18. Jahrhundert und am Anfang des 19. Jahrhunderts wird der Ausdruck „vie de bohème“ noch dazu genutzt, um ein ungeordnetes, wildes und freies

Leben zu bezeichnen, ohne dass dabei eine bestimmte Menschengruppe gemeint ist. Die Erwähnung der Künstler im Zusammenhang mit diesem Ausdruck geschieht am Anfang eher beiläufig. So ist z. B. in Balzacs Roman *Une fille d'Ève* von 1838 ein direkter Zusammenhang des Terminus „vie de bohème“ mit der Künstlerschaft noch nicht etabliert und die Identifizierung der Gruppe der Künstler als ‘Bohème’ fehlt noch<sup>18</sup>. Im Laufe der Zeit verknüpft sich der Ausdruck aber immer stärker mit dem Lebensstil einer bestimmten Schicht, in der die Künstler eine immer wichtigere Rolle übernehmen. 1840 bezeichnet Balzac in seiner Heinrich Heine gewidmeten Geschichte *Un prince de la bohème* eine junge, heranwachsende, ehrgeizige, ein bestimmtes Viertel von Paris bevölkernde Gruppe als ‘bohème’:

„La bohème, qu’il faudrait appeler la Doctrine du boulevard des Italiens, se compose de jeunes gens tous âgés de plus de vingt ans, mais qui n’en ont pas trente, tous hommes de génie dans leur genre, peu connus encore, mais qui se feront connaître, et qui seront alors des gens fort distingués; [...] On y rencontre des écrivains, des administrateurs, des militaires, des journalistes, des artistes!“<sup>19</sup>

Die Künstler und Schriftsteller sind zwar unter dieser Gruppe, aber noch nicht an erster Stelle mit dem Begriff gemeint. Erst in der Mitte der vierziger Jahre setzt sich die Bedeutung im Sinne der Bezeichnung von Künstlern fest. In Balzacs Roman *La Cousine Bette*, von 1846, ist die Einschränkung auf die Künstler erkennbar. Ihre historische, noch heute andauernde Prägung bekommt der Bohème-Komplex in den Feuilletongeschichten des bis dahin erfolglosen Schriftstellers Henry Murger, der unter dem Titel „Scènes de la bohème“ in der Zeitschrift *Le Corsaire-Satan* von 1845 bis 1849 die Geschichten von Schaunard, Rudolph und ihren Freunden veröffentlicht. Die künstlerische Erfolglosigkeit und die damit zusammenhängende Misere bestimmen in erster Linie diese Geschichten. Es ist nicht so sehr die Antibürgerlichkeit, die später mit dem Begriff in Verbindung gebracht wird, die den Geschichten den Stempel aufdrücken, denn die Hauptpersonen stammen aus bürgerlichem Milieu und kehren am Ende der Geschichte dorthin auch wieder zurück. Auch ist die Handlung eng mit der die Helden umgebenden bürgerlichen Schicht verzahnt. Vom Onkel, über den Vermieter bis hin zum Ladenbesitzer erscheinen verschiedene Vertreter kleinbürgerlicher Kreise. So bildet die Bohème in Murgers Werk eher einen romantisch verklärten Freiraum innerhalb der bürgerlichen

---

<sup>18</sup> Siehe Honoré de Balzac: *Une fille d'Ève*. In *La Comédie humaine*. Band 2. Hrsg.: Pierre-Georges Castex, Paris: Éditions Gallimard 1976 Seite. 319, „Quoique la vie de la Bohème se déployât chez elle dans tout son désordre“. Siehe auch die Verwendung der Redewendungen „la vie bohémienne“ und „cette vie débraillée, bohémienne“ ein paar Seiten weiter. Ebd. S. 319 und 321.

<sup>19</sup> Honoré de Balzac: *Un Prince de la bohème*. In: *La Comédie humaine*. Band 7. Hrsg.: Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard 1977. S. 808.

Klasse. Der Erfolg von Murgers Geschichten, der sich in dem ab 1849 im *Théâtre des Variétés* jahrelang gespielten Theateradaption und zahlreichen Auflagen der Buchpublikation ausdrückt, belegt die Affinität des bürgerlichen Publikums von Paris für diese verklärende Sicht auf den Künstler<sup>20</sup>.

Als Nerval 1852 seine *Bohême galante* veröffentlicht, geschieht dies auf dem Höhepunkt des Boheme-Erfolges und zum Zeitpunkt der größten Verbreitung des Murgerschen Bohemeverständnisses. Nerval wird nicht zuletzt wegen Murgers Erfolg von Arsène Houssaye, dem Hauptredakteur und Herausgeber der Zeitschrift *L'Artiste* und selbst 1834/36 Mitbewohner in der Impasse de doyen, darum gebeten worden sein, etwas zu diesem Themenkomplex für *L'Artiste* zu verfassen. Nervals Gebrauch des Bohemebegriffes spiegelt allerdings ein gegensätzliches Verständnis von Künstlerschaft in Paris wider. Dies macht sich bereits in der Schreibweise des Begriffs bemerkbar. Die von Houssaye gewählte und durch Murger eingebürgerte Schreibweise des Titels mit „bohème“ lässt Nerval in „Bohême galante“ ändern<sup>21</sup>. Nerval macht in der leicht geänderten Buchpublikation seine Schreibweise wiederholt geltend; als Titel des im Januar 1853 veröffentlichten Buches wählt Nerval *Petits châteaux de Bohême*. So wird bereits in den beiden Titeln deutlich, dass es Nerval nicht um die Erweiterung des durch Murger verbreiteten ‚bohème‘-Kansons und dessen Verständnis des Begriffes geht. Nervals Verständnis stützt sich vielmehr auf die vielschichtige Entstehung des Bohemebegriffes, die sich mit seiner eigenen schicksalhaften Biographie verschränkt.

In Frankreich entsteht die Bezeichnung einer unordentlichen Lebensführung oder einer unüberschaubaren Situation als „vie de bohème“ durch die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verwendeten Vergleich mit dem ‚Zigeunerleben‘. Da die Zigeuner (bohémiens) wiederum ihren Namen im Französischen von dem Land Böhmen (Bohême) – wo ihre Herkunft vermutet wurde – ableiten, ist der Rückgriff auf dieses Land in der Redewendung „vie de bohème“ mit enthalten. Nerval kann nicht umhin, den etymologischen Weg der Begriffsentstehung, der sich mit einer literarischen Komponente vereint, zurückzuverfolgen, da dies auch einen Weg zurück zu den Anfängen seines schriftstellerischen Werkes und darüber hinaus zu den Verwicklungen seines eigenen Schicksal bedeutet. In dem Titel der zweiten Veröffentlichung, *Petits châteaux de Bohême*, ist der zentralen literarischen Bezugspunkte von Nerval durch

---

<sup>20</sup> Neue Untersuchungen über Arbeits- und Verdienstmöglichkeiten der Maler in dieser Zeit zeigen den Grad der Verklärung durch die Bohemegeschichten. Ohne einzelne Künstlerschicksale in Paris zu analysieren, schafft es Sfeir-Semler, die Bedingungen und die Normalität des Berufs Maler aufzuzeigen und den Alltag der breiten Schicht dieser Berufsgruppe zu schildern. Andrée Sfeir-Semler: *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*. Frankfurt/M.: Campus 1992.

<sup>21</sup> Siehe Pichois: *Gérard de Nerval*. S. 322. (Anmerkung 72).



die Anspielung erkennbar, das Werk von Charles Nodier *L'histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*<sup>22</sup> (1830). In Nodiers Werk wird lange vor der künstlerbezogenen Boheme-Entwicklung mit dem historischen und literaturgeschichtlichen Komplex Böhmen gespielt. Nodier benutzt das Land Böhmen, um eine Reise dorthin zu schildern. Der Reisende Théodore soll die sieben Schlösser des Königs von Böhmen besuchen, die im Verlauf des Romans regelmäßig angekündigt werden. Aber wiederholt wird die Reise von eingeschobenen Geschichten und Erzählungen unterbrochen, so dass der Roman bei Ankunft im ersten Schloss bereits sein Ende gefunden hat. „Luftschlösser“ heißen in Frankreich „Châteaux d’Espagne“; Nodier lehnt sich hier also an die ‘spanischen Schlösser’ an, wenn er die böhmischen vollmundig ankündigt, sie dann aber im Nichtvorhandensein beläßt. Nodier folgt ebenfalls einer zweiten Traditionen der Täuschung. Neben den Luftschlössern hat die *Histoire du Roi de Bohême* ihre Tradition, angekündigt, aber nicht erzählt zu werden. Die Geschichte des Königs von Böhmen wird bereits in *Tristram Shandy* von Lawrence Sterne angekündigt, und wegen Unterbrechungen, so wenig erzählt wie bei Nodier. Sternes Rückgriff auf Böhmen ist Nerval ebenso geläufig, wie der von Nodier. Denn bei Sterne wird der Ursprung und der Grund der literarischen mystifizierenden Böhmentradition genannt, Shakespeares *Winters Tale*. Die Verwirrung, die mit diesem Stück um Böhmen ausgelöst wurde, machte dieses Land für lange Zeit zu dem für die Literatur interessanten, geheimnisvollen und mit Ironie beladenen Ort. Weil Shakespeare die aus seiner Vorlage *Pandosto, or the Triumpph of Time* (1588 gedruckt, und 1607 unter dem Titel *Dorastus and Fawnia* erneut aufgelegt) von Robert Greene übernommenen Handlungsorte (Shakespeare übernimmt auch alle Charaktere, bis auf Mopsa) Sizilien und Böhmen vertauschte, und die Personen in der 3. Szene des 3. Aktes mit dem Schiff an der Küste von Böhmen landen lässt, stellt sich die Nachwelt, mit Ben Jonson angefangen, Fragen um den Grad der Entrückung und Bedeutung des Meeres für Böhmen<sup>23</sup>. Was für Sternes Protagonisten Anlass zur Erörterung über Geographie, Seefahrt und Überschwemmungen ist, hatte für Shakespeare einen eher praktischen Nutzen. Da das Stück von seiner Aufteilung in zwei Handlungsorte in seinem dramatischen Aufbau abhängt – dem Hof als der bedrohlichen und furchteinflößenden Sphäre auf der einen und dem schutzbietenden Fluchtort in der Wildnis und Natur auf der anderen Seite – ist die Akzentuierung leichter über eine Landschaft, die dem Publikum bekannt ist, herzustellen. So hat Shakespeare den Böhmerwald der mediterrana-

---

<sup>22</sup> Charles Nodier: *L'histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Paris: 1830.

<sup>23</sup> Siehe auch August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hrsg.: Edgar Lohner. Band 2. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1966. S. 249ff.

nen Landschaft Siziliens vorgezogen, und wie in seinem Stück *As you like it*, in dem die Wälder der Ardenen den Schutzraum bilden, einen nicht zu weit von England entfernten Handlungsort gewählt, um dem Publikum die Möglichkeit zu geben, die Vorstellung von englischer Waldlandschaft einfließen zu lassen. Die Einfachheit des Bühnenbildes im elisabethanischen Theater, dazu die genaue Kenntnis des Theaterhandwerks und der Aufführungspraxis haben Shakespeare dazu bewogen, die von Greene vorgegebenen Handlungsorte zu vertauschen<sup>24</sup>. Die poetische Verschmelzung antiker Mittelmeerkultur und nordeuropäischer Gewohnheit lässt sich im *Sheep Shearing feast* feststellen. Hier sind beide Traditionen, die der arkadischen Schäferwelt und die des englischen Schur-Festes mit einander verbunden.

Die dichterische Vorgehensweise in den Stücken Shakespeares, arkadische Landschaft und Atmosphäre mit der Naturdarstellung des europäischen Nordens zu verbinden, setzt Nerval ebenfalls um und benutzt sie für seine persönliche Böhmen-Vorstellungen. Aus Shakespeares Methode leitet sich der Entwurf seines 'galanten Böhmen' ab. Aber auch die Entrücktheit von Böhmen, versinnbildlicht in der Lage am Meer, ist eine Nerval vertraute Charakterisierung. Diese in der Rezeption von Shakespeares *A Winters Tale* immer wieder aufgenommene Entrückung findet auch in einem anderen berühmten und in der Zeit vielbeachteten Werk eine von Shakespeare unabhängige Entsprechung. Gottfried August Bürgers Ballade *Leonore* war in Frankreich durch Madame de Staëls *De l'Allemagne* bekannt geworden. Nerval hat neben der Faustübersetzung sich immer wieder diesem Werk in Übertragungen gewidmet<sup>25</sup>. Allein acht verschiedene Übersetzungen aus seiner Feder sind überliefert. Der Ritt Leonores auf dem Pferd hinter dem unbekannten Reiter in ein dunkles und unheimliches Land, in dem sie in einem feuersprühenden Loch versinkt, hat Böhmen als Ziel<sup>26</sup>.

---

24 Die Handlung um Florizel und Perdita wird im 18. Jahrhundert besonders gerne gespielt. Berühmteste Stück ist die Bearbeitung von David Garrick, *Florizel and Perdita*, das am 21. Januar 1756 am *Drury Lane Theater* Premiere hat. Dieses Stück wurde erfolgreich für den Rest bis zum Ende des Jahrhunderts gespielt. Ebenfalls erfolgreiche Aufführungen fanden im 19. Jahrhundert im *Sadlers' Wells* und *Princess' Theatre* statt.

<sup>25</sup> Zu den Übersetzungen der *Leonore* siehe Claude Pichois: *Nerval*. S. 58.

<sup>26</sup> Pichois nennt Nervals Beziehung zu seinen Eltern, insbesondere zu seiner Mutter, wie sie auch in der Ballade zum Ausdruck kommt, einen Schlüssel zum persönlichen Themenkreis des Dichters (Le „Clé de la thématique personnelle de Nerval“). Das an Böhmen angrenzende Schlesien ist mit Nervals eigenem Schicksal dadurch verknüpft, dass seine Mutter auf Napoleons Rußlandfeldzug, auf dem Nervals Vater als Arzt teilnimmt, in Schlesien stirbt. Das angrenzende Böhmen bekommt dadurch eine besondere, sehr persönliche Bedeutung. Zeit seines Lebens drückt sich diese Beziehung zu dem fernen Ort, der das Grab seiner Mutter beherbergt, in dem Bemühen um die deutsche Sprache und in dem Interesse an diesem Kulturraum aus, die diese Region für Nerval so bedeutsam macht und in seiner Vorstellung zusammenrücken lässt.

In Nervals Werk *Bobême galante* bekommt der Boheme-Komplex, der eigentlich die Schilderung des Künstlerlebens in der ‚impasse de doyenée‘ bezeichnen soll und der Aufhänger für Houssayes Bitte an Nerval gewesen ist, viele weitere Motivkomplexe an die Seite gestellt. Nervals Beharren auf der Schreibweise mit dem Akzent circonflex<sup>27</sup> macht deutlich, dass das Gewicht auf der literaturhistorischen und persönlichen Bedeutung dieses Begriffes liegt und dass es ihm weniger um den Anschluss an die neu entstandene Definition der Bohembewegung geht. Seine Schilderungen in der Erzählsammlung *La Bobême galante* beweisen, dass die Ausgrenzung der Künstlergemeinschaft aus der Stadtgemeinschaft der Ausgangspunkt für den weiteren poetischen Erzählaufbau seiner Geschichte ist. Durch die Steigerung der Ausgrenzung, der Ich-Erzähler verlässt die Künstlergruppe am Ende des 4. Kapitels, wird ihm nun eine andere, unter neuen Bedingungen stehende Welt zugänglich. Die Reise in Nervals Heimatregion, dem Valois, steht unter dem Eindruck des persönlichen Lebensschicksals. Nicht mehr ein von vielen bevölkerter Ort, sondern ein abgelegener Ort wird der entscheidende Raum für die Erzählung. Dieser Boheme-Aspekt wird häufig übersehen, weil das im Titel enthaltene Wort Bohême in der Zeit der Erscheinung bereits die Schilderung einer mit Urbanität in Zusammenhang gebrachten Lebensweise junger Künstler anzukündigen verspricht. Die Verbindung des alten mit dem neuentstehenden Boheme-Mythos, die beide von diesem einen Begriff abgeleitet werden können, und die Verschränkung von den mit dem Land Böhmen und der Lebensweise „vie de bohème“ in Zusammenhang stehenden Aspekte ist die eigentliche Kunst der Epik der *Bobême galante*. Sie ermöglicht das übergangslose Gleiten zwischen so verschiedenen Komplexen wie der Lebensumwelt Paris und den unbekannten Gegenden eines fernen Landes. Diese geographische Unabhängigkeit, die auf einer Nerval eigenen Erzählweise gründet, überträgt sich auch auf die Beschreibung von Paris in den *Nuits d'octobre*. Nerval entwickelt so ein System der topographischen Unabhängigkeit, indem er sich allein auf einen poetischen inneren Wert der urbanen Gegenstandswelt konzentriert. Das Beschreiben aus dem Blickwinkel eines Erzählers, der nicht seine Füße auf den selben Boden setzt, auf dem der betrachtete Gegenstand steht, ist die Grundlage dieser Unabhängigkeit. Nervals Poetik, die eine

---

<sup>27</sup> Dass es im 19. Jahrhundert noch eine Auseinandersetzung um richtige Schreibweise gibt, macht der Lexikoneintrag im Larousse von 1869/76 deutlich: „L'Académie écrit dans ce sens Bohême par un è. Pourquoi ? La raison de cet è nous échappe; aussi ne ferons-nous aucune distinction pour l'orthographe entre le substantif commun et le nom propre qui lui a évidemment donné naissance. Nous ne pouvons attribuer la substitution du è au ê qu'à une distraction de MM. de l'Académie.“ *Larousse. Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: 1866-1879. [Réprint: Genève-Paris, 1982]. S. 866. Hierdurch wird die Schwierigkeit der Zuordnung deutlich. Beigetragen zu der Verwirrung hat auch der widersprüchliche Gebrauch von George Sand.

Loslösung von dem geographisch und geometrisch festgelegten Boden zum Programm erhebt, macht vielmehr die Wanderung im Geiste zu ihrer Grundlage. Auf diese Weise kann der Text *La Bohème galante* als paradigmatisch in Nervals Kunst bezeichnet werden, da er zunächst das Leben des Erzählers in einer Umwelt beschreibt, die sich bereits unter seiner, wenn auch noch nicht erzählerischen, so doch gestalterischen Kontrolle befindet.

Die Beschreibung der Loslösung aus den gewöhnlichen gesellschaftlichen Stadtstrukturen und sozialen Hierarchien ist das eigentlich interessante Moment, das von Nerval beleuchtet wird, und das die einzige Anknüpfung an die lit. Bohembewegung eines Murger und Champfleury darstellt. Im Gegensatz zu diesen beleuchtet Nerval aber nicht die Misere, die durch soziale Ausgrenzung und die Nichtbeachtung eines kunstfeindlichen Kleinbürger- und Philistertums entsteht, sondern schildert vielmehr eine zur Bürgerlichkeit kongruente Kunstwelt. Die dem mittleren und gehobenen Bürgertum entstammenden Romantiker geben sich einer Kunstwelt aufgeschlossen, die in der Welt, der sie entstammen, bereits bekannt ist. Allein die Übersteigerung und das Ausmaß der Kunstbegeisterung und die Fähigkeit, sich in die Kunstwelt hineinzuleben.

In der Darstellung des Künstlerfestes kommt es zwar zur Entfernung der Künstler aus der Gesellschaft und zu ihrer Isolierung, aber dieses stellt noch keine Stadtflucht dar. Die Faszination für die Stadt und die Abhängigkeit von der kulturellen Einheit, die die Stadt stiftet, beides drückt sich in dem Künstlerfest aus. Die romantischen Künstlerkreise in Paris bestimmt der höfische Festbrauch allerdings nur noch am Rande. Das in der *Bohème galante* von Nerval geschilderte Fest bestimmt die Nähe zum Louvre nur zum Teil. Die Inszenierung ihres Festes ist zwar in die Nähe der höfischen Bräuche und Sitten gerückt, die Verlegung des Hoffestes in die Stadt hat allerdings eine veränderte Rolle des Künstlers zur Folge. Er fügt sich nicht mehr in den Plan eines vorher gestalteten Gesamtkunstwerk, sondern wird selber Träger einer inszenierten Wirklichkeit, die in der literarischen Schilderung eine zweite Brechung erfährt. Wenn der Künstler vorher einer unter vielen im Zusammenspiel der Festgestaltung gewesen ist, so wird er jetzt in der Rolle des Erzählers zum allein Schaffenden. Damit setzt auch die Selbstinszenierung ein. Wichtigster Bestandteil dieser Selbstinszenierung ist dabei die Verkleidung. Nerval wird von Gautier als der Organisator der Feste bezeichnet. Und es ist Nerval, der sich um die Kostümierung der Teilnehmer kümmert: „Gérard trouva un moyen de tout concilier, c'était de donner dans ce salon Pompadour un bal costumé; de cette façon, les personnages ne jureraient pas avec l'architecture. [...] Gérard ne fit rien, mais il nous donna le

conseil de nous couronner de fleurs, suivant l'usage antique.“<sup>28</sup> Die Verkleidung macht deutlich, dass das Fest sich mehr zum Künstlerfest als zum Hoffest entwickelt.

### 3. Kellers grüner Heinrich in den zwei München

Der Gegensatz von Stadt und Land wird in Kellers Roman *Der grüne Heinrich* mit dem Gegensatz von Künstlichkeit und Natürlichkeit verbunden. München wird im Roman zu einem umfassenden Raum der Kunst erklärt, dem sich der grüne Heinrich mit seiner ganzen Persönlichkeit und künstlerischen Arbeit nach der Ankunft unterwirft. Zu Beginn der Münchenepisode heißt es:

„Er schwamm tapfer mit in dieser Strömung und hielt vieles, was oft nur Liebhaberei und Ziererei ist, für dauernd und wohnlich, dem man sich eifrig hingeben müsse. Denn wenn man von einer Menge, die eine eigene technische Sprache dafür hat, irgendeine Sache ernsthaft und fertig betreiben sieht, so hält man sich leicht für geborgen, wenn man dieselbe nur mitspielen kann und darf.“<sup>29</sup>

Die städtische Umwelt wird damit nach der Ankunft zunächst zu einem Ort der Anpassung und nicht der Bewährung. Für den grünen Heinrich bedeutet dies zunächst eine persönliche Entwicklung entsprechend den öffentlichen Begebenheiten und Aktivitäten. Der Roman widmet sich, um diese Aufnahme zu vollziehen, der Darlegung und Aufzeichnung äußerlicher und öffentlicher Verhältnisse. Die Stadt München bekommt dadurch im Roman ein deutliches Gesicht und wird in ihren besonderen Merkmalen ausführlich dargestellt.

Dass die historische Situation in München im Roman als Kulisse benutzt wird und eine ausführliche Berücksichtigung erfährt, ist für die Untersuchung des Romans von Bedeutung: Der Künstler Heinrich wird in der spezifischen Verflechtung von öffentlicher und persönlicher künstlerischer Aktivität Münchens gezeigt. Die Residenzstadt verfügt über ein reiches Programm öffentlicher und halböffentlicher Kunstaktivität. Der bayrische Hof mit Ludwig I. ist bekannt für seine Kunstliebe und seine ausgiebige Mäzenatentätigkeit. Von dem König ist der Ausruf überliefert „Aus allen Gauen Deutschlands kommen die Künstler zu mir, wir wollen ein rechtes Kunstleben führen.“<sup>30</sup> Dieser Satz Ludwigs I. am Anfang seiner Regierungszeit Ende der 20er Jahre machen das persönliche Engagement des Königs für die Kunst und die Künstler deutlich. Er sieht sich schon in jungen Jahren selbst nicht nur in der Funktion des

---

<sup>28</sup> Théophile Gautier: „Marilhat.“ S. 57f.

<sup>29</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 545.

<sup>30</sup> Ludwig I. zitiert nach Norbert Lieb: *München. Die Geschichte seiner Kunst*. München: Callwey 1971. S. 241.

fürstlichen Mäzens, sondern sucht die Nähe zu den Künstlern. Während seines Italienaufenthaltes als junger Thronanwärter macht er seine Verbundenheit mit dem Künstlerdasein deutlich; er kleidet sich wie die dort lebenden Maler, geht mit ihnen in die gleichen Lokale und eignet sich ihren Lebensstil an. Ein Gemälde von Franz Ludwig Catel überliefert eine Szene aus einer römischen Weinschenke, in der der König unter den Künstlern Platz genommen hat (Abb. 4). Die eigentliche, einem Herrscher seiner Größenordnung entsprechende Betätigung als Kunstförderer ist in seinen Augen nur Teil eines „rechten Kunstlebens“, in dem er sich einem romantischen Ideal folgend in einer hierarchie- und ständelosen Welt zu den Künstlern zählen kann. Sein ganzes Leben lang versucht Ludwig I. sich in einer geistigen und brüderchaftlichen Nähe zu den Künstlern zu präsentieren. So ist auch sein Ausruf „Ich bin kein Gast, ich gehöre zu euch“<sup>31</sup> auf einem Künstlerfest zu verstehen. Seine Identifikation mit dem Künstlerdasein und sein Selbstbewusstsein zeigt sich auch darin, dass er eigene Werke neben die der großen Künstler seiner Zeit stellt. Auf dem 1828 von ihm bei Joseph Stieler in Auftrag gegebenen Porträt von Goethe, gibt er diesem seine eigenen 1818 verfassten Verse in die Hand, die deutlich lesbar auf dem Bild zu erkennen sind. Dadurch wird sichtbar, in welche geistige Verwandtschaft sich Ludwig I. stellt und welche Nähe er zu den Künstlern seiner Zeit sucht.

Der wiederholte Versuch des Königs, sich unter die Künstler zu gesellen und sich in eigenen Werken Ausdruck zu verschaffen, führt nicht zu einer Vernachlässigung seiner Tätigkeit als Kunstmäzen. Im Gegenteil, seine vielen Bauprojekte, seine stadtplanerischen Entwürfe für München, seine Förderung der Maler und sein gesellschaftlicher Einsatz für die Künstler lassen einen Herrscher erkennen, der seine Residenzstadt zum Mittelpunkt eines umfassenden Kunstlebens machen will. Er ist für das Erreichen seines Zieles nicht auf eine bestimmte Rolle oder geistige Schule festlegt. Ludwig I., der geistigen Entwicklung des deutschen Idealismus folgend, betrachtet die Schönheit und das Idealbild, das in der Kunst zur Anschauung kommen soll, als die eigentliche Möglichkeit der Erziehung der Gesellschaft<sup>32</sup>. 1808 hatte Schelling in der Gründungsurkunde der Münchner Kunstakademie geschrieben: „Die Liebe für Maß und Schicklichkeit, welche die Kunst einflößt, geht endlich auf das Leben über.“<sup>33</sup> Der Ver-

---

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Schiller und Hölderlin sind hierin die großen Vorbilder für den bayrischen König. Schelling wird 1827 als Professor an die Münchner Universität geholt.

<sup>33</sup> Ebd. S. 290. Leo von Klenzes Architekturinszenierung sieht das Gebäude im öffentlichen Raum dazu prädestiniert, einen Bildungsauftrag zu erfüllen. Norbert Lieb spricht von der „Architektur-Bildung“: „Charakteristisch für die Ludwigszeit ist nicht nur die Anwendung historischer Einzelelemente, sondern die Architekturkopie, die Replik sowohl bestimmter Typen wie individueller Bauten

such, der Kunst eine Vorbildfunktion zukommen zu lassen und sie in alle Lebensbereiche zu integrieren, hat Auswirkung darauf, wie Kunst und Künstler in der Regierungszeit Ludwigs I. behandelt und wahrgenommen werden.

Der Versuch, eine Verbindung zwischen der Kunst, den repräsentativen Aufgaben, die sie erfüllen muss, und der Öffentlichkeit herzustellen, gelingt nicht immer. Die hohen Bauausgaben führen zu politischen Spannungen in der Ständeversammlung und zu Protesten in der Bevölkerung. Das von Ludwig I. durchgesetzte Kunstprogramm hat es im Vormärz immer schwerer, angenommen zu werden. Sein Wunsch nach Verbindung von Kunst und Öffentlichkeit ist deshalb auch als Protektion zu verstehen, bindet er so das gehobene und mittlere Bürgertum in seine Kunsttätigkeiten mit ein. Diese Absicht ist auch in seinen Worten anlässlich der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek abzulesen: „Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden; in allem drücke sie sich aus; sie gehe ins Leben über; nur dann ist sie, was sie sein soll.“<sup>34</sup> Der Wunsch des bayrischen Königs nach der Verbindung von Kunst und Leben wird besonders deutlich an einem Beispiel, das auch in Kellers Roman ausführlich beschrieben wird und an dem der grüne Heinrich teilnimmt. Dies sind die in der Faschingszeit stattfindenden Festumzüge, die unter reger Beteiligung der Bevölkerung München zu einer Kulisse der Heiterkeit und der Festlichkeit werden lassen.

In Kellers Roman wird einer der regelmäßig in München stattfindenden Umzüge ausführlich beschrieben. Es ist der Faschings-Festzug vom 17. Februar und vom 2. März 1840 in München, der als eine besonders aufwendige und prächtige Veranstaltung ausführlich in einem „Gedenkbuch“<sup>35</sup> von Rudolf Marggraff beschrieben wird. Der Festzug setzte sich aus drei Teilen zusammen und wird von Marggraff in der Reihenfolge der tatsächlichen Abfolge beschrieben: zunächst kommt der „Auszug der Nürnberger Bürger“, dann der „Zug des Kaisers Maximilian I. und seines Gefolges“. Marggraff widmet sich in seinem Buch zunächst diesen beiden Hauptzügen, erläutert danach die dargestellten historischen Persönlichkeiten, bevor er die sich den Hauptzügen anschließende Gruppe der „Mummerei“ beschreibt. Als historische Vorlage für den Münchner Faschingsumzug diente unter anderen Quellen Albrecht Dürers Holzschnitt Triumphzug, dessen Programm von Maximilian I. und seinem Sekretär Marx

---

der Vergangenheit. Wir müssen dies positiv bewerten: als Phänomen der »Bildung« der Architektur, als Garantie einer überzeitlich richtigen, d.h. eben »klassischen« Gestaltung bestimmter Bauaufgaben und ihrer öffentlichen Bildungsabsicht.“ Op.cit. S. 290ff

<sup>34</sup> Ebd. S. 288.

<sup>35</sup> Rudolf Marggraff: *Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg. Ein Gedenkbuch für die Teilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17. Februar und 2. März 1840*. Nürnberg: 1840.

Treitzsauerwein 1512 ausgearbeitet und in Dürers Werkstatt in Bestellung gegeben wurde. Dürer hält in seinem Holzschnitt eine in seiner Zeit häufig in europäischen Städten vorkommende öffentliche Veranstaltung fest. Der Triumphzug, auch Trionfo genannt, ist eine in der Renaissance populär gewordene öffentliche Veranstaltung und sowohl Ausdruck höfischer und bürgerlicher Festkultur:

„Schon seit der Neige des Mittelalters hatte der Einzug eines Fürsten in eine Stadt Anlaß gegeben zu einem festlichen Wetteifer, bei dem der Gast seine Macht und die Wirte ihre Ergebenheit bekundeten. Elemente aus volkstümlichen Umzügen und aus kirchlichen Umgängen hatten sich eingemischt, und am Schluß hatte die Renaissance der Einrichtung klassische Würde und einen klassischen Namen verliehen und sie nach ihren Vorstellungen vom Triumph römischer Feldherren zum Trionfo ausgebaut. Ein festlicher Nachglanz davon fällt noch in das Barock hinein.“<sup>36</sup>

In München wird also ein mehr als dreihundert Jahre alter Brauch auf Anregung und unter Beteiligung Ludwig I. neu inszeniert. Der König nimmt dabei die Möglichkeit wahr, Maximilian I. selber zu spielen. Die Bewunderung für dieses Vorbild hängt mit einem Pragmatismus zusammen, das sich aus der Zeit und der politischen Lage ergibt. Das in der Renaissance erstarkende Bürgertum, das besonders in den Städten an gesellschaftlichen Einfluss gewinnt, stellt eine historische Entwicklung dar, die sich im 19. Jahrhundert in Europa wiederholt. In der Zeit des Vormärz verbindet sich in der städtischen bürgerlichen Schicht ein eigenständiger Geschäftssinn und eigener kultureller Geschmack mit einem erstarkenden politischen Selbstbewusstsein. Der Ausgleich der Interessen zwischen dem an Macht gewinnenden Bürgertum und dem Hof ist auch bestimmend für die geschichtliche Entwicklung in München. Alewyn beschreibt den Festzug als Zeichen des gelungenen Zusammenlebens dieser beiden Pole, als eine öffentliche Proklamierung des Zusammenhaltes: „Der alte Festzug war aus dem Zusammenwirken zweier Partner entstanden: des einziehenden Fürsten und der empfangenden Bürgerschaft. Es sind genau die beiden Elemente, auf denen die Kultur der Renaissance ruhte. Darum steht der Trionfo in der Renaissance in seiner Blüte.“<sup>37</sup> Das Zusammenspiel von Kunst und Leben, das sich im Wesen des Umzuges ausdrückt, ist für den bayrischen König ein Mittel seiner politischen Botschaft; sein Wunsch nach renaissanceähnlicher Machtverteilung drückt sich in der Unterstützung und Beteiligung am Umzug aus.

---

<sup>36</sup> Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. S. 23

<sup>37</sup> Ebd. S. 26.



Rudolf Marggraff erwähnt zu Beginn seines Buches das Interesse des Königs an der Überführung des historischen Ereignisses in die Gegenwart und die besondere Eignung der Stadt München als Ort für die Inszenierung der Vergangenheit:

„Diese an sich so merkwürdige und durch ihre beziehungsreichen Erinnerungen für uns zugleich so wichtige Zeit nach ihren vorherrschenden Richtungen in einem lebendigen, charakteristischen und anschaulichen Bilde zur Erscheinung zu bringen, dies war ein Gedanke, welcher leicht und um so eher bei den Künstlern in München entstehen und Wurzeln fassen konnte, als sich hier, unter königlichem Schutze, mehr als irgendwo ein reiches, vielgestaltiges Kunstleben in unbefangenen, rüstigem und gemeinsamen Schaffen herausgebildet hat. Zu der großen Nürnbergischen Kunstepoche zwischen den Jahren 1480 und 1530 bietet nur München in unserer Zeit eine verwandte und entsprechende Erscheinung dar.“<sup>38</sup>

Die besondere Eignung der Stadt München für die Gestaltung des Umzuges sieht Marggraff in dem besonderen künstlerischen Reichtum, der sich dort unter Ludwig I. entfaltet hat. Marggraff weist so auf die von Ludwig I. angestrebte innere Beziehung der beiden Epochen hin, denn die künstlerische Blüte in München hat ihr Vorbild in der „großen Nürnbergischen Kunstepoche“, deren Protektor Maximilian I. und deren Protagonist Albrecht Dürer ist. Die angestrebte Verbindung der beiden Epochen, die Marggraff in seiner Schilderung in den Vordergrund stellt, baut auf die rege künstlerische Tätigkeit in den beiden Städten. Dadurch bekommen, die Künstler eine zentrale Rolle zugewiesen, die sie in der Gestaltung des Festes einnehmen. In Kellers Roman wird Heinrich und seinen Künstlerfreunden eine entsprechende Rolle zugeteilt und ihre Mitgestaltung am Münchner Künstlerfest ausführlich dargelegt. Keller stützt sich in seiner Romanbeschreibung vom Umzug und des sich anschließenden Festes auf die überlieferten Schilderungen von Rudolf Marggraff, die er in großen Teilen übernimmt, wie der Erzähler im Roman selber anmerkt<sup>39</sup>.

Von besonderer Bedeutung für den Umzug und das sich anschließende Fest ist die Verkleidung. Die Maskerade wird zu einer besonderen Beschäftigung für die Künstler und die Teilnehmer des Umzuges. Bereits der Trionfo in der Zeit der Renaissance zieht aus dem Spiel und der Inszenierung seine besondere Wirkung<sup>40</sup>. Die gespielte Wirklichkeit ist im Münchner Umzug von zentraler Bedeutung. Der Spielcharakter und die Verschiebung der Zeit wird dabei auch von Keller mit Interesse beleuchtet. Die Beteiligung der Künstler und damit auch die

---

<sup>38</sup> Marggraff: *Gedenkbuch*. S. 4.

<sup>39</sup> Vgl. Keller: *Der grüne Heinrich*. Ebd. S. 590.

<sup>40</sup> Vgl. Richard Alewyn: *Das große Welttheater*. S. 25.

von Heinrich an der „Auferweckung“ des „alten Nürnberg“<sup>41</sup> ist Gegenstand ausführlicher Betrachtung:

„[...] als die ganze reich geartete Künstlerschaft sich zusammentat, um in einem großen Schau- und Festzuge für die kommende Faschingszeit ein Bild untergegangener Reichsherrlichkeit zu schaffen; denn es war ein wirkliches Schaffen, nicht mittelst Leinwand, Pinsel, Stein und Hammer, sondern wo man die eigene Person als Stoff einsetzte und in vielhundertfaltigem Zusammentun jeder ein lebendiger Teil des Ganzen war und das Leben des Ganzen in jedem einzelnen pulsierte, von Auge zu Auge strahlte und eine kurze Nacht sich selber zur Wirklichkeit träumte.“<sup>42</sup>

Der Umzug selbst wird zum Kunstwerk erklärt. Die Entrückung aus der Realität und die Einrichtung der „Traumwirklichkeit“ wird damit zu einer kollektiven Anstrengung, an der die Künstler, der König, sowie die übrige Gesellschaft teilnehmen. Dabei werden Heinrich und seine Künstlerfreunde von den übrigen Teilnehmern getrennt und um eine weitere Stufe in die Traumwelt entrückt. Denn Heinrich und seine Freunde nehmen bereits am gespielten Spiel teil. Durch die Übernahme der Nürnberger Festkultur und ihr Nachspielen findet das Inszenieren des bereits inszenierten statt.

Der Erzähler des Romans schildert den Aufbau des Zuges; zuerst ziehen historische Persönlichkeiten ein, voran die Künstler und Handwerker, dann Ritter, Fürsten und Könige. Am Ende „[...] rauschte und tanzte jetzt die Mummerei heran, in welcher alles, was die Künstlerschaft an übermütigen Sonderlingen, Witzbolden, seltsamen Lückenbüßern und Kometennaturen in sich hegte, Platz gewählt hatte.“<sup>43</sup> In diesem letzten Teil befinden sich die drei Künstlerfreunde. Erikson ist als „wilder Mann“ verkleidet, nur in Eichenlaub gehüllt führt er den ‚Zug der Diana‘ an. Lys trägt das „Gewand eines jagdliebenden Königs“ und geht im ‚Triumphzug der Venus‘ mit. Heinrich schließlich trägt ein „laubgrünes Narrenkleid“ mit Schellenkappe<sup>44</sup>. Dieser Teil des Umzuges setzt sich aus dem Zug des Bergkönigs, dem Triumphwagen der Venus, dem Wagen der Diana und dem Wagen des Bacchus zusammen. Der Gruppe um den griechischen Weingott steht der Thyrsusträger vor, „welcher die behaarte, ge-

---

<sup>41</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 565.

<sup>42</sup> Ebd. S. 565.

<sup>43</sup> Ebd. S. 597. Marggraff beschreibt die Mummerei folgendermaßen: „Namentlich ist es von Nürnberg bekannt, daß seine Bewohner wunderliche Mummereien, seltsam lustige Aufzüge und Narrenspiel jeder Art über die Massen liebten [...] Vor allem aber hatte der Kaiser sein Wohlgefallen an solchen Ergötzlichkeiten; ohne Maskerade ging keine nur irgend wichtige Festlichkeit bei ihm vorüber, und selbst in den Bildern seines Triumphzuges spielt die ‘guldne Mummerei’ [...] eine sehr bedeutende Rolle. Die Mummerei durfte mithin um so weniger fehlen, als auch der freien dichterischen Phantasie bei diesem ebenso sinnreichen als anziehenden Abbilde geschichtlicher Wirklichkeit ihr gutes Recht widerfahren sollte.“ Marggraff: *Ein Gedenkbuch*. S. 145ff

<sup>44</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 598ff.

hörnte und geschwänzte Musikbande führte.“<sup>45</sup> Die ungeordnete Zusammensetzung der Gruppen und die Abbildung antiker, heidnischer und christlicher Vorbilder geben dem Zug sein Aussehen. Die Feststimmung kommt insbesondere durch das Spiel der Bacchusgruppe zustande. Hier ist die Musik besonders laut und das Gebaren der Teilnehmer besonders ausgelassen.

Die Aufteilung des gesamten Umzuges in zwei unterschiedliche Teilnehmergruppen führt dazu, die Künstler in ihrer festlichen Aktivität von dem Rest abzuheben. Der Erzähler des Romans behandelt diesen Teil des Umzuges als getrennte Inszenierung:

„In diesem letzten Teile, welcher recht eigentlich ein Traum im Traume genannt werden konnte, in welchem die in historische Vergangenheit sich Zurückträumenden mit den Sinnen dieser Vergangenheit das Märchen und die Sage schauten, hatten die drei Freunde ihren Raum gewählt, um als verdoppelte Phantasiegebilde dem Phantasiegebilde der gestorbenen Reichsherrlichkeit vorzutanzten.“<sup>46</sup>

Die Verdopplung der Inszenierung führt zu einer dreifachen Entrückung aus der Realität. Das sich aus dem Umzug entwickelnde Künstlerfest, das die ganze Nacht andauert und am nächsten Tag außerhalb der Stadt im Grünen fortgesetzt wird, ist somit Teil einer mehrfach gebrochenen im Roman dargestellten Realität. Die anderen im Roman beschriebenen Feste, das in der Heimat stattfindende patriotische Tellfest und das Baseler Schützenfest, sind Volksfeste, die in ihrer Art der Beschreibung der Wirklichkeit verhaftet bleiben und nicht aus einem traditionellen Rahmen herausgelöst werden können. Das Künstlerfest in München hingegen findet seinen Abschluss in einem Theater und drückt damit den Spielcharakter der ganzen Veranstaltung aus. Der Erzähler schildert die Ereignisse nach der Ankunft des Umzuges im Theater wie folgt:

„Das große Theater war in einen Saal umgewandelt und hatte, voll erleuchtet, bereits die beiden Hauptkörper des Festtheeres, die, welche das Fest geben, und die, welche es sehen sollten, in sich aufgenommen. Während in den Logenreihen die wohlhabendere und gebildete Hälfte der Stadt in vollem Schmucke versammelt harrte, den königlichen Hof in der Mitte, waren die Seitensäle und Gänge dicht angefüllt von den sich ordnenden Künstlerscharen. Hier wogte es hundertfarbig und schimmernd durcheinander.“<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Ebd. S. 597. Marggraff beschreibt die Szene folgendermaßen: „Mit Trauben umkränzt und phantastisch mit langen, von der Schulter herabwallenden, buntfarbigen Bändern geschmückt, folgt, den umlaubten Thyrsosstab in der Hand, der Führer des *Bachus-zuges*. [...] und die Wirkung weinseligen Uebermaßes in brüderlichen Umarmungen kund gebend[...]“ Marggraff: *Ein Gedenkbuch*. Ebd. S. 145ff. Der Thyrsosstab ist das Abzeichen des Dionysos, seines Gefolges und seiner Verehrerinnen.

<sup>46</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 566.

<sup>47</sup> Ebd. S. 577.

Auch im Theater bekommen die Künstler einen gesonderten Platz zugewiesen. Sie gehen nicht auf in dem Publikum des Zuschauerraumes, sondern halten sich im Hintergrund des Theaters auf.

Die ausführliche Behandlung des Festumzuges und des Künstlerfestes hat seinen Grund im epischen Aufbau des Romans. Der Faschingszug und das Begleitgeschehen haben ihre besondere Bedeutung für die persönliche Entwicklung des grünen Heinrich. Die von Ludwig I. und der Stadtbevölkerung in München aufwendig inszenierte Phantasiewelt, die durch Architektur und Museumsgebäude zu einem öffentlichen Raum der Künste und der idealen Anschauung von Welt erweitert wird, hat ihre Auswirkung auf den Helden des Romans. Diese Kunstwelt – und im speziellen das Künstlerfest in München – sind der Ausgangspunkt für den im weiteren Verlauf des Münchenaufenthaltes fortschreitenden Desillusionierungsprozeß. Die Rückwendung in eine ideale Vergangenheit der Renaissance versetzt den grünen Heinrich in eine Welt des Scheins, die von dem jungen Maler dankbar angenommen wird.

In der Kunst des jungen Malers läuft die Flucht aus der Realität parallel, und der Aufbau der Scheinwelt ist hier ebenfalls abzulesen. Das Münchner Umfeld setzt sich zu einer verführerischen Landschaft zusammen, in der Heinrich verlernt, die Bereiche der Phantasie und der Wirklichkeit zu trennen. In der Beschreibung seiner Bilder ist die Auswirkung der Beeinflussung zu erkennen. Er wird in seiner Malerei von seiner Erfindungsgabe mitgerissen und von seiner munteren Phantasie geblendet:

„Es war so artig und bequem für Heinrich, daß er eine so lebendige Erfindungsgabe besaß, aus dem Nichts heraus fort und fort schaffen, zusammensetzen, binden und lösen konnte! Wie schön, lieblich und mühelos war diese Tätigkeit, wie wenig ahnte er, daß sie nur ein übertünchtes Grab sei, das eine Welt umschloß, welche nie gewesen ist nicht ist und nicht sein wird! Wie wunderbar dünkte ihm die schöne Gottesgabe des vermeintlichen Ingeniums, und wie süß schmeckte das Wunder dem rationellen, aber dankbaren Gottgläubigen!“<sup>48</sup>

Dass Heinrich seine Kunst allein aus der Vorstellungswelt zu schaffen beginnt, hat seine Ursache in dem Aufenthalt des jungen Malers in München. Dieser Zusammenhang wird wiederholt im Roman festgestellt. Die Pracht und der Reichtum der hier gebotenen Welt, lässt ihn die tatsächlichen Bedingungen seiner Künstlerexistenz vergessen. Dies gilt sowohl für seine ästhetische Ausrichtung, als auch für die lebenspraktische Seite seines Künstlertums:

„Sobald er die angehäuften Kunstschatze der Residenz und dasjenige, was von Lebenden täglich neu ausgestellt wurde, gesehen, auch sich in den Mappen einiger jungen Leute

---

<sup>48</sup> Ebd. S. 558f

umgeschaut, welche aus poetischen Schulen herkamen, ergriff er sogleich diejenige Richtung, welche sich in reicher und bedeutungsvoller Erfindung, mannigfaltigen, sich kreuzenden Linien und Gedanken bewegt und es vorzieht, eine ideale Natur fortwährend aus dem Kopfe zu erzeugen, anstatt sich die tägliche Nahrung aus der einfachen Wirklichkeit zu holen.“<sup>49</sup>

Heinrichs Verlust des Unterscheidungsvermögens zwischen poetischer Welt und der ‚einfachen Wirklichkeit‘, die immer mehr ihre prosaische Seite in dem Roman zu zeigen beginnt, wird auch in einem Traum verdeutlicht. Hier ist es der Übergang von Kunstwerk in die Realität, die Heinrich beschäftigt. Er gelangt in eine Stadt, in der eine Halle steht, auf deren Wänden die ganze Geschichte des Landes dargestellt ist. Durch diese Stadt fließt ein Fluss, über den eine Brücke führt:

„Das lebendige Volk, welches sich auf der Brücke bewegte, war aber ganz das gleiche, wie das gemalte und mit demselben eines, wie es unter sich eines war, ja viele der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten in dem lebendigen Treiben mit, während aus diesem manche unter die Gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden. Diese glänzten dann in um so helleren Farben, als sie in jeder Faser aus dem Wesen des Ganzen hervorgegangen und ein bestimmter Zug im Ausdrucke desselben waren. [...] Der Ein- und Ausgang der Brücke aber war offen und unbewacht, und indem der Zug über dieselbe beständig im Gange war, der Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben unausgesetzt stattfand und alles sich unmerklich jeden Augenblick erneuerte und doch das Alte blieb, schien auf dieser wunderbar belebten Brücke Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur ein Ding zu sein.“<sup>50</sup>

In diesem Traumbild wird der zentrale Konflikt des grünen Heinrich erkennbar. Der in München zunehmende Realitätsverlust, der in der Künstlerkrise und der Rückkehr in die Heimat gipfelt, baut auf dem Unvermögen auf, fiktives und reales Geschehen auseinanderzuhalten. Die Vereinigung der gemalten und der realen Welt vollzieht sich hier im Traum, und der Wechsel findet so übergangslos statt, wie er in der Beschreibung des Künstlerfestes bereits erkennbar gewesen ist. Die Folgen einer solchen Zusammenführung werden im Roman in aller Deutlichkeit dargestellt; der Verlust der Zeitempfindung ist eine der Konsequenzen der Ineinanderführung der unterschiedlichen Sphären. Wie bereits in der Heimatstadt am Tag der Abfahrt nach München fehlt dem grünen Heinrich ein Empfinden für das Fortschreiten der Zeit. Das Zukünftige erweckt nicht seine Aufmerksamkeit. Gleiches gilt für Heinrichs Handlungen in München. Die Versunkenheit in der Kunstwelt, sein Interesse an der ‘gespiegelten’

---

<sup>49</sup> Ebd. S. 554.

<sup>50</sup> Op. cit.. S. 771. Hervorhebung im Original.

Welt raubt ihm die Fähigkeit, sich für zukünftiges Geschehen zu interessieren. Der Erzähler sieht dieses Defizit als direkte Folge der Münchner Umwelt an, der sich Heinrich aussetzt:

„Indessen war es ihm unmöglich, aus sich herauszugehen, und da er sich unterrichtete und zugleich deutsche Luft atmete, so war es erklärlich, daß er in seiner rhetorischen Welt ein Weiser und Gerechter, ein geachteter Tonangeber war, äußerst Weises und Gerechtes dachte und sprach, ohne im mindesten etwas Gerechtes wirklich zu tun, d. h. für Gegenwart und Zukunft tätig einzustehen.“<sup>51</sup>

Wie stark die Beziehung zwischen Heinrich und München ist, deutet sich mit Beginn der Münchenepisode an und wird nach der Erzählen der Jugendgeschichte, in dem Moment der Fortsetzung der Münchenhandlung, noch einmal hervorgehoben: „Das zweite Jahr ging seinem Ende entgegen, seit Heinrich in der deutschen Hauptstadt, dem Sitze eines vielseitigen Kunst-, Gelehrten- und Volkslebens, sich aufhielt, mitten in einem Zusammenflusse von Fremden aller Gegenden in und außer Deutschland.“<sup>52</sup> Es folgt der Hinweis, dass Heinrich „von der Gewalt einer großen Nationalkultur“<sup>53</sup> angezogen und festgehalten wird. Die Darstellung seiner Situation in München zielt damit auf eine Gebundenheit an einen bestimmten Ort, aus der sich im weiteren Verlauf der Geschichte eine Gefangenschaft entwickelt.

Heinrichs Versunkenheit in die Kunstwelt, diese von der Künstlerexistenz abhängige Verbindung mit München, löst sich erst auf, als sich aus der Welt des Spiels und des Verrückens eine andere Wirklichkeit herauszulösen beginnt. Zwei Ereignisse kündigen das Ende der Vorherrschaft der Illusion und das Erwachen des grünen Heinrichs an. Beide Ereignisse entstehen aus dem Theaterspiel selbst und zeigen ihr wahres Gesicht erst nach einer Demaskierung. Das erste Ereignis findet während des Umzuges statt. Als die Schar der verkleideten Teilnehmer durch die Residenz Ludwig I. zieht, begegnet Heinrich, „dem wirklichen Könige, in dessen Machtkreis zuletzt diese ganze Traumwelt hing“<sup>54</sup>. Heinrich erinnert sich in diesem Moment an die erste Begegnung mit Ludwig I. in der Nacht nach seiner Ankunft in München, als dieser ihm die Mütze vom Kopf geschlagen hat, weil er nicht ordentlich begrüßt hatte. Da sich der König auf eine Bemerkung des grünen Heinrichs hin, an das Ereignis zu erinnern scheint, der Aufforderung des Künstlers, die Kappe erneut vom Kopfe zu schlagen aber nicht folgen kann, da Heinrich seine Kappe mit einer Dornenkrone geschmückt hat, entwickelt sich an dieser Stelle ein Spiel um die Frage nach den Machtverhältnissen, das zum Zeitpunkt der dritten

---

<sup>51</sup> Ebd. S. 723.

<sup>52</sup> Ebd. S. 545.

<sup>53</sup> Ebd. <sup>54</sup> Ebd. S. 601.

und letzten Begegnung auf der Parade entschieden sein wird. So fallen sowohl Heinrich als auch der König auf dem Umzug nicht nur aus ihrer angestammten, sondern auch aus der für das Fest gespielten Rolle und verlassen so für einen Augenblick das in Szene gesetzte Spektakel, um deutlich zu machen, dass sich das Schicksal des Malers an eben dieser Frage – wer hat die eigentliche Macht über die Kunstwelt? – entscheidet.

Das zweite Beispiel für das beginnende Ende der Traumwelt und das Erwachen des grünen Heinrich aus der Illusion ist die Auseinandersetzung mit Ferdinand Lys um Agnes. Die Duellszene am Schluss des dritten Buches markiert das Ende der Traumstadt München. Denn mit dem Ende des Festes fallen die beiden Freunde aus ihrer für das Fest gewählten Rollen und finden sich als Feinde gegenüberstehend wieder. Die Verletzung von Lys durch Heinrich zeigt, wie sich aus dem Spiel der Ernst eines realen Kampfes entwickeln kann. Die Duellszene markiert auf diese Art einen Wendepunkt. In den folgenden Kapiteln zeigt sich das Leben in München dem grünen Heinrich von einer ganz anderen Seite. Finanzielle Not und künstlerischer Misserfolg beginnen sein Dasein zu prägen.

Durch die Gegenüberstellung der zwei verschiedenen Lebenswelten in ein und der selben Stadt, wird deutlich, dass das Künstlerfest Heinrich eine vergangene Kunstepoche dargestellt hat und dass die ideale, aber nachgespielte Welt nicht mit seiner Gegenwart identisch ist. Die Zerrissenheit zwischen Vergangenheit und Zukunft ist die Folge der nicht angenommenen Herausforderung ein der Münchener Gegenwart angepasstes Künstlerschicksal anzunehmen. Die im Verlauf der Münchenepisode aufbrechende und immer deutlicher werdende prosaische Welt steht der Vergangenheit entgegen und verknüpft das Schicksal des grünen Heinrich mit seiner Zukunft. Aus dem München, das sich zunächst als eine der Renaissance angenäherten Kunststadt versteht, wird die moderne, der Zukunft zugewandte Stadt. Diese neue urbane Gegenwart fordert Heinrich zu einer neuen Einstellung heraus.

Das Künstlerleben in Kellers Roman ist zwischen diesen beiden Polen aufgespannt, dem Pol der „Diesseitigkeit“<sup>55</sup>, wie Marcuse ihn nennt, und dem der Rückwendung in die Zeit der Renaissance. Die Zerrissenheit zwischen der Vergangenheit und der Zukunft verbindet sich mit der künstlerischen Entwicklung von Heinrich. Anders ausgedrückt, der Konflikt zwischen Rückwärts- und Vorwärtswendung führt zu der Spannung, in der Heinrich seine künstlerische Identität verliert. Denn die Zerrissenheit führt zu einer Unentschlossenheit in Heinrich, die

---

<sup>55</sup> „Die helle Lebensbejahung, die Wiedereinsetzung und Wiedergewinnung der Wirklichkeit, die Verwurzelung des Künstlers in unmittelbar-gegenwärtige Diesseitigkeit, die seit dem jungen Deutschland Ziel und Sehnsucht des Künstlertums gewesen war: in Gottfried Keller findet sie ihre Erfüllung.“ Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman*. S. 210.

sich auf die künstlerische Entwicklung bezieht. Während das Künstlerfest rückwärtsgewandt ist, bekommen die neuen Aspekte des urbanen Lebens immer mehr Bedeutung. Die großstädtische Lebenswelt erscheint in Kellers Roman, aus heutiger Sicht betrachtet, zwar nur am Horizont, aber den historischen Entwicklungen und sozialen Neuerungen kann sich auch eine der Tradition verhafteten Residenzstadt in der Mitte Europas nicht entziehen. So stellt der Roman sowohl das Künstlerbezogene als auch das urbane Bild eines geschichtlichen Übergangs dar.

In dem Takt, in dem sich München von einer kunstnahen Metropole zu einer Stadt der prosaischen Nüchternheit wandelt, nimmt auch das Thema der Desillusion an Gewicht zu. Die Stadt kann ihre Künstler nicht ernähren. Unter diesen Umständen lassen sich die Lebensläufe von Heinrichs Freunden verstehen, die sich in immer größere Nähe zum Bürgertum begeben, ohne ihre Künstlerkarrieren deshalb gänzlich aufzugeben. Erikson bewegt durch „ein unbedeutendes Genrebildchen“ eine reiche Frau dazu, ihn zu heiraten und führt fortan das Leben eines Bildliebhabers und Kunsthändlers. Die so vermeindlich erfolgreich vollzogene Vereinigung von Bürgerlichkeit und Künstlerschaft, führt zwar vor Augen, dass das Schicksal von Heinrich nicht alternativlos ist, einen echten Ausweg stellt es dennoch nicht für Heinrich dar. Die Unvereinbarkeit von Bürgerlichkeit und Künstlerschaft ist, ohne diese These in den Mittelpunkt des Romans zu rücken, die dargestellte Überzeugung. Bedeutender für die Darstellung des Desillusionsmomentes ist die Gegenüberstellung von Stadt und Land.

Die Schilderung des erzählerischen Bewusstseinswandels in den Anfangskapiteln des *grünen Heinrich* macht den Übergang von der Heimat des Helden in die fremde Stadt zum Ausgangspunkt der Feststellung von veränderter Stadtwahrnehmung. Für die schlüssige Argumentation scheint die Gegensätzlichkeit der beiden Welten von entscheidender Bedeutung; je schärfer dabei der Kontrast zwischen alter und neuer Umgebung im Roman ist, desto eher würde der persönliche Wandel und das Schicksal des Protagonisten in der Stadt verständlich, so der naheliegende Schluss. Die Veränderung der Umgebung ist allerdings in erster Linie, eine der Wahrnehmung und damit der subjektiven erzählerischen Darstellung. Wie weitreichend Keller diese Sicht in den Anfangskapiteln von dem Protagonisten abhängig macht, wird bei eingehender Betrachtung der Münchenepisode deutlich. Die auf Heinrich stark eingeschränkte Perspektive des Anfangs schwächt sich im weiteren Erzählverlauf wieder ab und weicht der auktorialen Erzählhaltung, der grundlegenden Erzählweise der Münchenkapitel. Zu vergleichbarer Intensität und Deutlichkeit der Münchenbilder der Eingangskapitel kommt es im weiteren Verlauf des Münchenaufenthaltes nicht mehr. Allein die Traumsequenzen gegen Ende und nach der Münchenepisode führen das Innenleben noch einmal in ähnlicher Ichbezogenheit



dem Leser vor Augen, aber ohne dass der Stadt im Traum eine hervorgehobene Rolle als Schauplatz zukommt.

Die bewusste Konstruktion einer Gegensätzlichkeit zwischen Schweizer Heimat und deutschem Aufenthaltsort wird von Sengle gänzlich in Frage gestellt: „Im grünen Heinrich wechseln Stadt, Dorf und Adelssitz in bunter Folge, wie dies der Tradition des Bildungsromans entspricht [...]. Nirgends wird ein Gegensatz zwischen Stadt und Land konstruiert.“<sup>56</sup> München, soviel steht fest, ist in Kellers Roman nicht die schreiende Großstadt, die erbarmungslos die unerfahrene Landbevölkerung in ihrem tosenden Getriebe zerreibt. Eine solche Stadtdarstellung, zu der das 18. Jahrhundert in seinen moralisch geprägten Kunstwerken und nicht ohne Sinn für dramatische Lebensentwicklungen gelangte, und zu deren bekanntesten Schöpfer William Hogarth mit seinen Bilderzyklus *A Rake's Progress*, 1732ff., und Restif de la Bretonne mit seinem Roman *Le paysan perversi ou Les dangers de la ville*, 1776, gehören, schafft die ersten Ansätze des Mythos Großstadt, wie er für das 19. Jahrhundert bedeutsam wird. Nur hätte Keller an seiner Gegenwart vorbeigeschrieben, gäbe er München Züge einer großen Metropole mit allen ihren in der Zeit bereits bekannten gesellschaftlichen, ökonomischen und sozialen Auswirkungen. Mitte des 19. Jahrhunderts ist das literarische Bewusstsein um die Großstadtdarstellung in Deutschland noch nicht erwacht. Was in der Darstellung von London, Paris und in Teilen auch für Petersburg bereits üblich und von besonderem Interesse ist, lässt sich weder in München, noch in anderen deutschen Städten finden. Die für die ganze Nation bedeutsame und in ihrem Rang unangreifbare Hauptstadt ist in dieser Zeit in Deutschland noch nicht vorhanden. „Deutschland ist ohne eine Weltstadt zur Weltmacht aufgestiegen.“<sup>57</sup> Dieses Zitat von Treitschke fasst eine historische Entwicklung zusammen, die ihre Auswirkung in der Literatur nicht vermissen lässt. Die Bauern- und die Dorfgeschichte sind Vorbild für die Schilderung der Kleinstadt. Wie René Trautmann in seiner Untersuchung *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts* nachweist, sind die Geschichten und Skizzen aus Berlin und anderen deutschen Städten im Vormärz noch Kleinstadtpoesie. Für Trautmann kommt der neue Einfluss aus dem Ausland; die Werke der Emigranten in Paris, Heinrich Heine, Ludwig Börne und andere, zeugen von dem Beginn eines literarischen Bildes der Großstadt in deutscher Sprache.

---

<sup>56</sup> Friedrich Sengle: „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur.“ In: *Studium generale*. Jg. 16 . (1963). Nr.10. S. 629.

<sup>57</sup> Treitschke zitiert nach Friedrich Sengle: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Ebd. S. 626

Das Fehlen des Großstädtischen in *Der grüne Heinrich* führt aber nicht dazu, dass der Roman zu einer Kleinstadterzählung wird. Das hängt mit dem besonderen Lebenswandel von Heinrich zusammen. Sein Schicksal, das von der Kunst und seinem Verlangen, Künstler zu werden, abhängt, ist zwar mit der Umgebung verstrickt, dies aber nicht in der Dorfgeschichte vertrauten Weise. Sengles Betrachtung des grünen Heinrich stellt in der Münchenepisode die Nähe zur Dorfgeschichte fest. Dabei beachtet er aber nicht das moderne Schicksal des Helden, das Heinrich ausgeprägter als die Figuren der Dorfgeschichte in einer stärker werdenden Isolation zu seiner Umwelt gefangen hält. Heinrichs Entwicklung als Künstler ist im Roman die entscheidende Vorgabe für den Umgang mit dem Handlungsort München. In der Frage der Kunst besitzt diese Stadt nämlich einen Einfluss, der von dem einer Kleinstadt weit entfernt ist. Die Residenzstadt bietet ein reiches Angebot an Kunstwerken und an künstlerischer Förderung, an künstlerischer Kameradschaft, an ausführlichem Kunstleben, so dass die Entwicklung des grünen Heinrich nicht von seiner festgelegten Umgebung losgelöst betrachtet werden kann.

Desweiteren stellt sich die Stadt aber auch in der Kunst dar. Mittels Heinrichs Malerei gelingt es Keller, ein metaphorisches Netz aufzuspannen, in dem sich eine Vielzahl von Hinweisen über München und Heinrichs Ergehen in München einfangen lassen. Der Gegensatz von Stadt und Land, von Heimat und Fremde wird in den Bildern zu einem Streit der unterschiedlichen Bildthemen und Stilrichtungen. Walter Benjamin<sup>58</sup> macht auf diese Bedeutung der Kunst für den Roman aufmerksam; in der künstlerischen Tätigkeit wird der Gegensatz von Heimat und München sichtbar: „Die Schweiz ist ihm sein halbes Leben lang ein fernes Bild, wie Ithaka dem Odysseus, gewesen. [...] Dem Dichter ist die Odyssee das geliebteste Werk gewesen, dem angehenden Maler tritt immer wieder eine phantastische Paraphrase der Heimatlandschaft seinen Naturstudien in den Weg.“<sup>59</sup> Der Gegensatz von Stadt und Land ist demnach nicht in der Größe, Lautstärke oder Anzahl der Menschen, in den verschiedenen Abstufungen von Urbanität zu suchen, sondern in den leisen, versteckten Unterschieden, die in Heinrichs Kunst offenbar werden. In Heinrichs Malerei zeigt sich seine Verbundenheit mit der Heimat und deren idyllischer Landschaft. Dem steht die Wirklichkeit Münchens entgegen, das sich in Benjamins Augen einer Poetisierung und damit literarischen Übersteigerung wider-

---

<sup>58</sup> Walter Benjamin: „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke.“ In: *Gesammelte Schriften*. Band II.1. Ebd. S. 283-295. Benjamin schrieb diesen Aufsatz für die Zeitschrift die *Literarische Welt* anlässlich des Beginns der Herausgabe der Keller-Werke durch Jonas Fränkel 1926. Publiziert wurde Benjamins Beitrag im Augustheft 1927.

<sup>59</sup> Ebd. S. 289.

setzt: „Wie Kellers Werk durchaus auf unromantischem Grunde erbaut ist, erweist nichts deutlicher als die unsentimentale, epische Einrichtung seiner Schauplätze.“<sup>60</sup> Die romantische Verklärung der Stadt, ihre Verzerrung ins Dämonische oder Phantastische, wie bei Gogol oder Hoffmann, wird von Keller umgangen. Er lässt das kleinstädtische München so zur Darstellung kommen, dass der realistische Rahmen nicht verlassen wird, und sich ein wirklichkeitsnaher Eindruck vermitteln lässt. Die Nähe zu seiner Umwelt zeigt Keller auch durch die Verwendung historischer Quellen, wie z.B. die Beschreibung des Künstlerumzuges von Rudolf Marggraff, den er bruchlos in seinen Roman übernehmen kann. Das „Unsentimentale“ an dem Schauplatz München ist das Fehlen jeglicher Dramatik, die jeder Stadt – auch München – schnell zugeschrieben werden könnte, die Absage an ihre Rolle als Verderberin und Verführerin. Die Funktion als „Schreckbild“ erfüllt München nicht einmal in Ansätzen; weder zu Heinrichs Ankunft noch bei seinem Abschied trägt München Züge einer großen, unüberschaubaren, unzusammenhängenden, kontrastreichen Stadt. Allein die Verzerrung des Blickwinkels von Heinrich in den Anfangskapiteln stellt den Eindruck von Masse und Größe her und lässt auf diese Weise den Gegensatz zu Heinrichs Heimat indirekt – über das naive, künstlerisch verspielte Gemüt eines unerfahrenen jungen Mannes – entstehen.

Der indirekte Weg, über den der Roman zu einem Gegensatz von Stadt und Land gelangt, ist ohne den Entschluss des grünen Heinrich, Künstler zu werden, nicht zu erschließen. In Heinrichs Beziehung zur Kunst liegt der Schlüssel zum Verständnis der Münchner Umwelt und deren Bedeutung für den Protagonisten. Die Darstellung der Stadt hat in der Auseinandersetzung von Heinrich mit der Malerei und seinem Künstlerschicksal im Ganzen eine bedeutende Grundlage. Ohne die Ausführungen zu Heinrichs Kunst würde sich seine Person nicht in Beziehung zu seiner Umwelt setzen lassen und München als Stadt undeutlich bleiben. Der Erzähler tritt mit einer Erklärung zu dieser Ausführlichkeit zu Heinrichs Kunst selbst hervor:

„Der Verfasser dieser Geschichte fühlt sich hier veranlaßt, sich gewissermaßen zu entschuldigen, daß er so oft und so lange bei diesen Künstlersachen und Entwicklungen verweilt, und sogar eine kleine Rechtfertigung zu versuchen. Es ist nicht seine Absicht, so sehr es scheinen möchte, einen sogenannten Künstlerroman zu schreiben und diese oder jene Kunstanschauungen durchzuführen, sondern die vorliegenden Kunstbegenbenheiten sind als reine gegebene Facta zu betrachten, und was das Verweilen bei denselben betrifft, so hat es allein den Zweck, das menschliche Verhalten, das moralische Geschick des grü-

---

<sup>60</sup> Ebd. S. 288.

nen Heinrich und somit das Allgemeine in diesen scheinbar zu absonderlichen berufsmäßigen Dingen zu schildern.“<sup>61</sup>

Die Rechtfertigung des Erzählers für das Ausschweifen ist folgende: von der Kunst und von dem Künstler lässt sich der Weg zum Menschen besser finden und der Charakter des grünen Heinrich wird durch sie aus der Innerlichkeit nach Außen gespiegelt. Damit wird die Motivation seines Handelns in sozialen und gesellschaftlichen Belangen im Roman erkennbar. Aus der Verortung des Künstler in seiner künstlerischen Welt will der Erzähler des Romans sehr wohl auch die Positionierung in der gegenwärtigen, realen Welt mit ihren moralischen allgemeinen Bedingungen abgeleitet wissen. Zwischen beiden Welten sieht der Erzähler direkte Verbindungen und folgt in der Auseinandersetzung mit seiner Hauptfigur diesem Muster der Parallelbetrachtung. Folglich ergeben sich eine Anzahl von Rückschlüssen von der Konzeption der Kunst des grünen Heinrich auf sein Denken und Handeln im gegenwärtigen Leben.

Der Erzähler äußert sich hier ablehnend zum Künstlerroman und der ausführlichen Kunstbetrachtung, um seine kritische Distanz dem Künstlerdasein gegenüber Ausdruck zu verschaffen. Im Roman stellt er wiederholt seine Auffassung vom Antagonismus zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit dar, die sich wiederum auf die Land – Stadt Betrachtung überträgt. Seine kritischen Anmerkungen zu Heinrich und seiner Kunst, die sich während des Romans zu einer unüberbrückbaren Distanz immer weiter aufbaut (und sich hierin mit der Abneigung gegenüber der Stadt überschneidet), zielen direkt auf die Unfähigkeit, sich im Leben zurecht zu finden. Aus den künstlerischen Beurteilungen leiten sich direkt die Überlegungen zu Heinrichs Lebenseinstellung ab; ein dichtes Argumentationsgewebe dient dem Erzähler von der Beschreibung des einen Aspektes zum anderen zu wechseln:

„Weil Heinrich auf eine unberechtigte und willkürliche Weise an Gott glaubte, so machte er unter anderem auch allegorische Landschaften und geistreiche, magere Bäume; denn wo der wundertätige Spiritualismus im Blute steckt, da muß er trotz Aufklärung und Protestation irgendwo heraustreten. Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrungen und Überzeugungen hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wundertätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern, zu säen, das Wachstum der Ähren abzuwarten, zu schneiden, dreschen, mahlen und zu backen. Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur, ist eben nichts anderes als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allegoristen aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operieren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Tätigkeit, welche nichts anderes ist als das notwendige und gesetzliche Wachstum der Dinge. Alles Schaffen aus dem Notwendigen und Wirklichen heraus ist

---

<sup>61</sup> Keller: *Der grüne Heinrich*. S. 555.

Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannaht; dies Erblühen ist die wahre Arbeit und der wahre Fleiß; sogar eine simple Rose muß vom Morgen bis zum Abend tapfer dabei sein mit ihrem ganzen Corpus und hat zum Lohne das Welken. Dafür ist sie aber eine wahrhaftige Rose gewesen.“<sup>62</sup>

Der Erzähler kommt im Roman immer wieder auf das Einfache, Strebsame und Unschuldige des Landlebens zu sprechen. In diesem Abschnitt werden die Arbeitsschritte aufgezählt, die zum Herstellen des Brotes notwendig sind. In der Gegenüberstellung von traditioneller ländlicher Arbeit und derjenigen des grünen Heinrich an seiner Kunst, die hier zu einer modernen und städtischen Tätigkeit stilisiert wird, fallen zwei Unterschiede besonders ins Gewicht; zum Einen arbeitet Heinrich alleine, während die Landbevölkerung miteinander und sich in einer Kette von Arbeitsschritten zuarbeitet, zum anderen muss der gesellschaftliche Nutzen der Kunst in dieser Art Vergleich als gering und der Nutzen des Brotes als besonders hoch erscheinen. So folgt das Landleben Heinrich in die Stadt und Keller lässt das Ländliche an vielen Stellen als eine zweite – nicht präsente, aber vergangene, erinnerte und vererbte – Wirklichkeit mitlaufen. Die Verbindung der Farbe grün mit Heinrichs Namen bekommt hierin seine entscheidende und direkteste Begründung. So wird in der Rede über das Wesen der Kunst der Gegensatz von Land und Stadt aufgebaut und wie hier immer wieder auf die Verbindung von Stadt und Künstlichkeit auf der einen, Land und Natürlichkeit auf der anderen Seite hingewiesen.

Im Gegensatz zum Grün, das für die Heimat und die Natur steht, bekommt die Stadt die graue Farbe zur Versinnbildlichung ihres Wesens. Der Wechsel in die graue Stadt findet jedoch nicht ohne Übergänge statt. Die Ankunft von Heinrich in München stellt die Farbenpracht und die bunte Welt der Bilder, Kleider und das Farbenspiel der Abendröte zur Schau. Mit dem Einsetzen der Nacht verblassen diese Farben, und so wird die Farblosigkeit bereits in der Beschreibung der Ankunft als Leitmotiv eingeführt. Das Grau bekommt zur Symbolisierung der Stadt in Heinrichs Kunst eine hervorgehobene Bedeutung und drängt die anderen Farben an den Rand der Farbpalette. In München widmet sich Heinrich zwar zunächst der Landschaftsmalerei, diese verwandelt sich aber in dem Takt, in dem der Maler von seiner neuen Umwelt aufgenommen wird. Die Stadt lässt Heinrich auf diese Weise in der künstlerischen Arbeit die Heimatlandschaft vergessen. Seine Arbeitsweise und seine Kunst passen sich der neuen Umgebung an:

---

<sup>62</sup> Ebd. S. 558.

„Also Heinrich versenkte sich nun ganz in jene geistreiche und symbolische Art. Da er seine Jugendjahre meistens im Freien zugebracht, so bewahrte er in seinem Gedächtnisse, unterstützt von einer lebendigen Vorstellungskraft und seinen alten Studienblättern, eine ziemliche Kenntnis der grünen Natur, und dieser Jugendschatz kam ihm jetzt gut zustatten; denn von ihm zehrte er diese ganzen Jahre. Aber dieser Vorrat blaßte endlich aus, man sah es an Heinrichs Bäumen; je geistreicher und gebildeter diese wurden, desto mehr wurden sie grau oder bräunlich, statt grün; je künstlicher und beziehungsreicher seine Steingruppierungen und Steinchen sich darstellten, seine Stämme und Wurzeln, desto blasser waren sie, ohne Glanz und Tau, und am Ende wurden alle diese Dinge zu bloßen schattenhaften Symbolen, zu gespenstigen Schemen, welche er mit wahrer Behendigkeit regierte und in immer neuen Entwürfen verwandte.“<sup>63</sup>

Die Stadt findet über die Farbwahl und den Stil der Bilder eine nicht unwesentliche Berücksichtigung im Roman. Das Resultat der sich verändernden Gemälde sind „ossianische oder nordisch mythologische Wüsteneien“, die der grüne Heinrich nicht aus „eigener Anschauung“ kennt, sondern sich ihm vor seinem „innere[n] Auge“<sup>64</sup> auftun. Die sich mit München verbindenden urbanen Momente treten somit nicht in einer direkten Abbildung der Stadt auf, sondern werden über Heinrichs Kunst dargestellt. Dass damit über die Wahrnehmung der Stadt und das innere individuelle Verarbeiten der Münchner Umwelt urbane Eindrücke geschaffen werden, ist von entscheidender Bedeutung. Wichtige Faktoren der Münchner Stadtdarstellung sind dadurch nicht mimetische Bausteine, die zu einer direkten Abbildung führen, sondern persönliche bildliche Zeugnisse. Die Loslösung von der direkten Abbildung der Außenwelt ermöglicht eine Abbildung der individuellen Verbindung des Helden mit seiner Umwelt und damit ein Umfassenderes und realistischeres Bild von München, das sich in der darstellerischen Breite von der Wahrnehmung bis zur Wiedergabe erstreckt.

Die individuelle Auseinandersetzung mit München und die Darstellung mittels der Kunst werden auch in einem weiteren Beispiel deutlich. Das Symbol für die Stadt sind nicht nur die kargen verlassen Landschaften, sondern auch das Spinnennetz. Heinrich malt „ein ungeheures graues Spinnennetz“<sup>65</sup>, an dem er in wochenlangen „dunkle[n] Selbstvergessen“<sup>66</sup> arbeitet.

---

<sup>63</sup> Ebd. S. 555ff.

<sup>64</sup> Ebd. S. 556. Das Zitat lautet vollständig: „Und merkwürdigerweise waren diese Gegenstände fast immer solche, deren Natur er nicht aus eigener Anschauung kannte, ossianische oder nordisch mythologische Wüsteneien, zwischen deren Felsenmälern und knorrigen Eichenhainen man die Meereslinie am Horizonte sah, düstere Heidebilder mit ungeheuren Wolkenzügen, in welchen ein einsames Hüengrab ragte, oder förmliche Kulturbilder, welche etwa einen deutschen Landstrich im Mittelalter, mit gotischen Städtchen, Brücken, Klöstern, Stadtmauern, Galgen, Gärten, kurz ein ganzes Weichbild aus einem anderen Jahrhundert ausbreiteten, endlich sogar hochtragische Szenen aus den letzten Bewegungen der Erdoberfläche, wo dann die rüstige Reißkohle gänzlich in Hypothesen hin und wieder fegte.“

<sup>65</sup> Ebd. S. 655.

<sup>66</sup> Ebd.

Heinrich versinkt dermaßen in seiner Arbeit, dass sein Malerfreund Erikson sich dazu veranlasst fühlt, Heinrich zu helfen. Erikson rät ihm: „sieh, wie du aus der verfluchten Spinnwebe herauskommst, die du da angelegt hast, und wenn du dich mit dem Ding, mit der Kunst oder deren Richtung irgend getäuscht findest, so besinne dich nicht lange und stelle die Segel anders!“<sup>67</sup> Die Gefangenschaft des Protagonisten stellt Keller nicht in erster Linie wie Gogol oder Hoffmann über die Anlage der äußeren Beschaffenheit der Umwelt und der dort auftretenden Figuren dar, sondern er lässt Heinrich selber nach einem Ausdruck für seinen Zustand suchen. Dabei eignet sich das dargestellte Motiv sehr gut als Sinnbild für die Stadt. Das Spinnennetz ist nicht nur das Abbild für die in der Stadt zusammenlaufenden Verkehrswege, auf denen auch Heinrich nach München gekommen ist, sondern auch Ausdruck für sein Festsitzen in München. Bereits zu Beginn des Münchenaufenthaltes wird auf das Netz und die verführerische Wirkung, die sich hinter diesem verbergen kann, angespielt: „Heinrich war ausgezogen, die große Germania selbst zu küssen, und hatte sich statt dessen in einem der schimmernden Haarnetze gefangen, mit welchen sie ihre seltsamen Söhne zu schmücken pflegen.“<sup>68</sup> Der erste Hinweis auf das Netz hebt dessen Funktionen des Festhaltens und des Gefangennehmens hervor. So wird gleich zu Beginn der Münchenepisode auf die unsichtbare Bedrohung hingewiesen, die sich mit Schmuck verbinden kann. Die reich geschmückte Stadt wird zu einem Gefängnis für Heinrich und so ist das Haarnetz eine Vorausschau auf die Situation, in der sich Heinrich in der fremden Stadt wiederfinden wird.

Wie diese Gefangenschaft genau zustande kommt, macht eine weitere Betrachtung der Begebenheiten in München notwendig. Denn in der Schilderung des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens wird die Anziehungs- und die Abstoßungskraft deutlich, der sich Heinrich ausgesetzt sieht. In der zerstörenden Macht, die die Stadt entwickelt und der sich der Held verstärkt ausgesetzt sieht, wird der Stadt-Land Gegensatz wieder offensichtlich und setzt seine epische Dynamik fort.

---

<sup>67</sup> Ebd. S. 660ff.

<sup>68</sup> Ebd. S. 546.

### III – DIE ENTFESSELUNG FREMDER MÄCHTE. DER KÜNSTLER IM DUNKEL DER STADT

*„Hibou! combien de fois tes cris funèbres ne m'ont-ils pas fait tressaillir, dans l'ombre de la nuit! Triste et solitaire, comme toi, j'errais seul, au-milieu des ténèbres, dans cette Capitale immense: la lueur des reverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elle les rend plus saillantes: c'est le clair-obscur des grands Peintres!“*

Nicolas Restif de la Bretonne, Les Nuits de Paris

*„Und doch war meine Nacht noch besser als der Tag!“*

Fjodor Dostojewski, Helle Nächte.

Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* zeigt sowohl die Faszination für die Stadt als auch die abschreckende Kraft, die in ihr vorhanden ist. Am Ende des Romans werden die heiteren Stadtbilder des Anfangs durch Bilder ersetzt, die Unsicherheit und Fremdheit ausdrücken. Der so gestaltete Kontrast verstärkt den Mythos, den das Thema Stadt in dieser Zeit entwickelt und von dem sie durch das Jahrhundert begleitet wird. Über die hellen, heiteren und im Laufe der Jahrhunderte prächtig ausgestatteten Residenzstädten Europas legt sich in der Literatur im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr der düstere Ton des Zerfalls und der Unordnung. Gerade die Residenzstädte entwickeln sich zu einem Raum der Bedrohung, in dem der Verfall und die Zerstörung mit der Herrlichkeit und dem Übermaß der Palastarchitektur und der großen Paradeplätze kontrastiert, wodurch das Elend und die Unterdrückung umso deutlicher hervorgehoben werden. Nicht nur Keller und Hoffmann stellen diesen Kontrast dar; in Russland spielt St. Petersburg eine wichtige Rolle, um in einer Stadt diese zwei Gegenwelten darzustellen. Berühmtes Beispiel ist Puschkins Poem *Der eherne Reiter*, das hier als erstes untersucht wird. Die Entwicklung des literarischen Bildes der Stadt hängt in entscheidendem Maße von der in diesem Poem vollzogenen Verlagerung der Perspektive ab. Nicht der teilnahmslose Beobachter und Chronist, der sich meistens auf die Geschichte einer



Stadt, sprich die Daten und allgemeinen Hauptereignisse stützt, bestimmt die Erzählperspektive der Erzählung, sondern der kleine Beamte Jewgenij. Seine der Künstlerfigur dieser Zeit angenäherte Verhaltens- und Sichtweise inszeniert ein St. Petersburg, das in der Literatur bis dahin noch nicht dargestellt wurde.

Was in Gottfried Kellers *Der Grüne Heinrich* als Ausgrenzung durch Fremdheit in einem noch nicht bekannten Raum beschrieben und in den Beginn des Romans episch integriert wird, ist für die Figuren in Gogols Erzählungen, die die Stadt schon länger bewohnen, längst eine Entfremdung im bereits bekannten Raum geworden. Ohne den Weg der perspektivischen Eroberung zu gehen, beginnen die *Petersburger Geschichten* inmitten der Stadt mit Personen, deren Ankunft in Petersburg schon vollzogen ist. Die Sicht auf die sie umgebende Welt wird dennoch nur durch das ihnen zur Verfügung stehende Ausschnittsfenster frei. Diese perspektivische Reduzierung hängt mit der perspektivischen Eroberung eng zusammen, die die Voraussetzung für das poetische Zusammenspiel von Innen- und Außenwelt ist. In diesem Kapitel sollen die ästhetischen Mittel für die Schilderung des Lebens vom Künstler in seiner urbanen Umwelt untersucht werden und die Verknüpfung von urbaner Lebenswelt und Künstlerumwelt beleuchtet werden.

Die untersuchten Werke sind in ihrer Erzählstruktur, symbolischen Sprache und topographischen Ausstattung so aufgebaut, dass die Erzählstruktur ein Ausschnittsfenster freigibt, das eine direkte Verbindung von urbanem Umfeld und innerem Leben der Figuren ermöglicht. Durch die Isolierung und Ausgrenzung aus der Gemeinschaft wird dieses Sichtfenster auf die Stadt begrenzt und bekommt eine individuelle Prägung. Sämtliche Romane und Erzählungen besitzen diesen auf eine Figur eingestellten und zulaufenden Blickausschnitt in unterschiedlicher Ausprägung und Strenge. Dabei fällt auf, dass die Stadt zu einem poetischen Umfeld gehört, das in der Zeit, die hier untersucht wird, immer deutlicher ihr dunkles und mysteriöses Gesicht zeigt. Die romantische Stadt unterscheidet sich insoweit von der realistischen oder naturalistischen Epoche, als dass sie noch nicht Züge einer wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Entwicklung in sich trägt, sondern vielmehr die zeitlosen und dörflichen Strukturen offen legt. Die nahende Umstrukturierung und der beschleunigte Wachstum der Städte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wird dabei wie eine Vorahnung in fremden Bildern der Dunkelheit, des Aberglaubens, des Zaubers, des Fluchs und der dämonischen Kräfte geschildert. Der Künstler dieser Zeit lebt mit dieser mysteriösen Stimmung und sieht sein Schicksal in engem Zusammenhang mit der im Wandel befindlichen Stadt.

## 1. Die Verdunkelung der Stadt: Puschkins *Der eherne Reiter*

Das Eingrenzen des Sichtfeldes auf die Stadt und die poetische Abhängigkeit dieses Ausschnittes von einer bestimmten Person lässt den urbanen Raum in einem besonderen Licht erscheinen. Dieses poetische Verfahren hat der Stadt Petersburg in Puschkins Erzählung *Der Eherne Reiter* zum ersten Mal eine Färbung ins Dunkle und Unheimliche gegeben und damit die Ambivalenz im Vorgang der literarischen Abbildung von Petersburg offen gelegt. Eine Stadt, die bis zum Zeitpunkt von Puschkins und Gogols Veröffentlichungen der 30er Jahre hymnisch in ihrer ganzen Glorie mehr besungen denn beschrieben wurde, tritt plötzlich in den Dunst von Verderben, Bedrohung und Ausgrenzung. Zwar bestimmt die stolze Hauptstadt in all ihrer repräsentativen Pracht und ihrem strahlenden Reichtum die Einleitung von Puschkins Verserzählung, aber die Tragik und die Vernichtung durch die verheerende Überschwemmung von 1824 rücken die Verhältnisse im Inneren des Handlungsablaufs zurecht. Im ersten und zweiten Teil bilden sich Gegensätze heraus, die die historische literarische Darstellungsweise des Stadtbildes verändern, und vor allen Dingen in ihren poetischen und erzählerischen Möglichkeiten erweitert. Für Gogol hat diese von Puschkin verwendete Erweiterung des poetischen Stadtbildes eine große Bedeutung.

Zusammen mit den Vorboten der Flut tritt Jewgenij zu Beginn des ersten Teiles des Poems auf. Im Anschluss an die Einleitung mit der Ruhmesrede auf die Stadt und Peter den Großen, „den Herrscher [...] der halben Erde“<sup>1</sup>, tritt der kleine unbedeutende Beamte auf die Szene, der in der ursprünglichen Fassung des Poems noch ein Dichter gewesen ist. Seine Einfachheit, die sich im Verlauf von Puschkins Arbeit in Bolldino im Herbst 1833 in den verschiedenen Fassungen immer weiter steigert, macht deutlich, welche Art der Polarität Puschkin seiner Erzählung zu Grunde legen will. Die Beleuchtung von Jewgenijs Schicksal entweiht die von Peter dem Großen aufgebaute Petersburger Glorie und Herrlichkeit und zieht der Stadt im Verlauf des Poems eine Maske herunter. Der Glanz und die Machtrepräsentation bekommen vor dem Hintergrund der Flutkatastrophe und der verheerenden Folgen für große Teile der Bevölkerung eine neue Bedeutung.

Wie in Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* die Stadt Wien, wird Petersburg von einer Flutkatastrophe heimgesucht. Unter der Überschwemmung haben die einfachen Leute in ihren ärmlichen Behausungen am Rande des Flusses am stärksten zu leiden. Die durch die Na-

---

<sup>1</sup> Alexander Puschkin: *Der Eherne Reiter*. Übertragen von Wolfgang E. Groeger. Berlin: Newa Verlag 1922. S. 38.

turgewalt entstandene bedrohliche Atmosphäre entwickelt sich zu Beginn des *Ehernen Reiters*, steigert sich langsam und richtet sich immer stärker gegen die Stadt und die Menschen, die in ihr leben. Jewgenij hilft die ganze Pracht und kraftstrotzende Repräsentation und Dekoration einer aufwendig errichteten Hauptstadt nicht in der entstandenen Not. Er muss sich vor der Flut auf einen der am Senatsplatz aufgestellten Löwen retten und hebt durch die Ironie des Bildes, er sitzt auf dem Raubtier mit Blick auf die Statue Peter des Großen, seine Hilflosigkeit und Bedürftigkeit noch mehr hervor. Jewgenijs Schicksal nimmt aber erst am folgenden Tag die eigentliche tragische Wendung. Als er über den Fluss setzt, um seine Geliebte zu suchen, muss er feststellen, dass sie und ihr Haus verschwunden sind. An ihrer früheren Wohnstätte findet er nur noch ein Chaos von Resten zerstörter Häuser und Trümmer vor. Leichen liegen auf der Straße. Hier wandelt sich das Bild der prächtigen, strahlenden und lebensfrohen Stadt, die sich und ihre Bewohner in Festen und Paraden feiert, in ein *Wasteland*. Ein Bild des Schreckens und der Zerstörung bietet sich den Augen des armen Helden:

„Ohne aufzuschauen,/ Lief er landein. Gar wohl vertraut/ Sind ihm die Straßen hier.  
Er schaut.../ Und kennt nichts mehr: o Bild voll Grauen!/ Durch Trümmer ist der Weg  
verlegt;/ Verwirrt, zerbrochen, weggefeht/ Ist alles hier; die Häuser liegen/ Wirr durch-  
einander; Wände, Stiegen/ Sind eingestürzt zu Hauf ringsum;/ Wie auf dem Schlachtfeld  
schlummern stumm/ Und reglos Leichen.“<sup>2</sup>

Von dem Verschwinden seiner Geliebten getroffen und durch die Ungewissheit ihres Schicksals um den Verstand gebracht, zieht Jewgenij von nun an verwirrt des Tags und des Nachts durch die Stadt. Jewgenijs Ausgrenzung aus der Gesellschaft drückt sich insbesondere in den Bildern der Stadt aus. Jedes Anzeichen eines Sturms, das leichte Kräuseln der Wellen auf der Newa, die Zunahme des Windes etc., ruft Jewgenij die schicksalsvolle Nacht zurück ins Gedächtnis. Während er von der Erinnerung verfolgt durch die wiederhergestellte Stadt stolpert, nimmt das Leben um ihn herum seine gewohnte Form an. „Das Leben trat in seinen Kreis/ Und lief in dem gewohnten Gleis.“<sup>3</sup> Hier liegt die Spannung verborgen, die der Lage Jewgenijs ihre traurige Ausrichtung gibt. Es entsteht ein ins Auge springender Kontrast zwischen der wenig bekümmerten Bevölkerung und dem aus dem Gleis geworfenen Beamten. Hierdurch wird die Beschreibung der Stadt von Grund her geprägt. Nach der Flut gehen die Bewohner Petersburgs noch besorgt zu Bett, während sie am folgenden Tag bereits ihren gewohnten Geschäften nachgehen, wenig betroffen von den Ereignissen:

---

<sup>2</sup> Ebd. S. 32.

<sup>3</sup> Ebd. S. 35.

„Die Beamtenflut/ Strömte zum Dienst, halb ausgeruht./ Den von dem Strom be-  
raubten Laden/ Tat auf der Krämer, unverzagt,/ Um an der Herrschaft und der Magd/  
Zu rächen den erlittnen Schaden./ Es wurde flink von Platz und Hof/ Manch Boot ge-  
karrt./ Der Graf Chwostof,/ Ein Dichter, den die Musen lieben,/ Hatte in Versen schon  
beschrieben/ Des Newaufer Schreckenstag.“<sup>4</sup>

Während sich Jewgenijs Kollegen nach der stürmischen Nacht nur „halb gestört“ in ihrem Schlaf auf den Weg zur Arbeit machen und die Dichter schon das Ereignis zu neuen Werken verarbeiten, kehrt Jewgenij weder an seinen Arbeitsplatz noch in seine Wohnung zurück. Die Resistenz der Petersburger deutet sich schon während der Flut an. Das Standbild von Peter dem Großen an seinem Platz am Ufer trotz unbedroht den Wellen. Dieses Bild des sich den Naturgewalten entgegenstehenden Reiters kontrastiert mit dem aufgewühlten Inneren des kleinen Beamten, den die Erinnerung an den Sturm und die Wassergewalten nicht mehr loslassen. Die elementaren Naturkräfte beherrschen in der Folge Jewgenijs Wesen. Die Bilder der Newa und des Himmels über St. Petersburg sind im poetischen Fortlauf der Geschichte als geistige Verfassung des Helden übersetzbar und damit nicht nur Metaphern für einen inneren seelischen Zustand, sondern zugleich Auslöser des Gemütszustandes. So entsteht eine wechselseitige Verflechtung von Innen- und Außenwelt, wobei die stärkere Einflussnahme des einen auf den andern nicht erkennbar ist. Der perspektivische Aufbau mittels der Hauptbetrachterfigur ermöglicht also die Konstruktion der Bilder und Szenen in beide Richtungen. Wie sich Jewgenijs innerer Zustand auf die Stadt überträgt, zeigt sich im zweiten Teil des Poems, als er durch die Straßen wandelt, die verlassen und leer sind und überwiegend in der Dunkelheit der Nacht beschrieben werden. Die Bilder der Zerstörung und der Verwüstung, die Jewgenij am anderen Flussufer gesehen hat, übertragen sich so auch auf den Rest der Stadt. Die Übertragung findet aber nur durch ihn statt. Er wandert durch eine Stadt, die ihm immer fremder und distanzierter vorkommen muss, je deutlicher sich ihm der Konflikt zwischen dem äußeren Schein und dem grausamen Geschehen zeigt. Puschkin integriert auf diese Weise Petersburg in den Erzählaufbau und lässt die Stadt zu einem vielseitigen Akteur werden, der an Jewgenijs Ausgrenzung beteiligt ist.

Die dämonische Macht in der Stadt verknüpft sich mit Peter dem Großen, der allein in dem von Falconet geschaffenen Standbild das Poem beherrscht. Puschkin nennt ihn in der ursprünglichen Fassung ‘Kumir’ (Götterbild), das die Zensur in ‘Gigant’ umwandelt. Das Standbild ist den Kräften der Natur näher als denen des lebenden Zaren. Durch das Überhöhen im

---

<sup>4</sup> Ebd. S. 36.

Kunstwerk des Standbildes, dem in seiner Darstellung die Akzentuierung von Kraft und Macht gelingt, durch seine Beständigkeit über die Jahrhunderte, die der Vergänglichkeit Peter des Großen entgegensteht, wird der Gründer der Stadt zu einer mythologischen Figur, die weder vergänglich noch angreifbar scheint. Peter der Große ist „Wie Russland stolz und unbezwungen!“<sup>5</sup> Dies gilt für die Geschichte wie für das gegenwärtige Geschehen. Aber erst durch das Standbild symbolisiert sich die Einheit von Stadt und Person auf der poetischen Ebene. Puschkins Werk macht dies deutlich: Der Zar wird immer wieder als der Gründer der Stadt und als ihr eigentlicher Schöpfer genannt. Aber die Verbindung von Zar und Stadt, die sich schon aus dem Namen ergibt, wird erst unauflösbar, als der Standort des Denkmals deutlich wird. Durch die Aufstellung auf dem Senatsplatz, mit dem Blick auf die Newa, hat das Standbild einen die Stadtgeographie beherrschenden Ort zugewiesen bekommen. Im Mittelpunkt der Stadt, auf einem weiten Platz kann das Denkmal seine sich weit über die Stadt erstreckende Wirkung entfalten. Puschkin macht diese mit dem Standort verknüpfte Dominanz in seinem Werk deutlich, indem er den ziellos umherirrenden Jewgenij immer wieder ungewollt an diesen Ort zurückkehren lässt. Und genau aus dieser stadtbeherrschenden Stellung entwickelt sich die übernatürliche Macht, die den Reiter am Höhepunkt des Poems lebendig werden lässt.

Die Stadt besitzt somit ihren eigenen jenseitigen Raum, eine ihr eingeschriebene Vergangenheit, die sich aus der Geschichte gelöst hat und eng mit dem Ehernen Reiter verbunden ist. Der echte Peter besitzt keine menschlichen Kräfte mehr, sondern hat durch die zahlreichen Überlieferungen bereits die der Götterwelt empfangen. Der Streit von jenseitigen und diesseitigen Kräften im Poem geht zu Gunsten der jenseitigen aus. Die Naturgewalten, die göttlichen Kräfte des Zaren, liegen weit über dem einfachen Bemühen der Stadtbewohner, die sich auf das tägliche Überleben konzentrieren. Jewgenij sieht das Fremde über der Stadt aufziehen. Die Selbstbestimmung seines Lebens stellt er in Frage. Seine Handlungen sind eingeschränkt wie in einem Traum. Die Natur und die dämonischen Kräfte, die sich verbünden, bestimmen sein Schicksal:

„Ist es ein Traum, dies Meererbeben?/ Ist unser ganzes Leben nur/ Ein Traum der  
höhnenden Natur?/ Als wie gebannt vom Blick des Bösen,/ Kann sich Eugen vom Stein  
nicht lösen!/ Ringsum, im Schein des fahlen Lichts,/ Ist trübes Wasser – weiter nichts./

---

<sup>5</sup> Ebd. S. 17.

Und auf granitnem Postamente,/ An unbewegtem Felsenrand,/ Ragt starr, mit ausgestreckter Hand,/ Aus dem empörten Elemente/ Auf erznen Rosse der Gigant.“<sup>6</sup>

Schließlich wird die Zivilisationskritik vor dem Hintergrund des Schicksals und der Ausgrenzung Jewgenijs immer deutlicher und steht am Ende als Puschkins stille Anklage an Peter den Großen, der die Stadt ohne Rücksicht auf die Erbauer und ihre Bewohner an einer einsamen und durch ungünstige Naturverhältnisse ständig gefährdeten Stelle errichten ließ. Aber nicht die Natur in ihrer besonderen Gestalt am verzweigten Ausfluss der Newa am finnischen Meerbusen ist ausreichender Grund für die große Verbreitung von Tod und Schrecken, sondern die ausgedehnte Besiedelung und Errichtung einer Stadt an dieser ungünstigen Stelle. Rousseaus Äußerungen zu dem Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 folgend, ist nicht die Natur in ihren unterschiedlichen Ausbrüchen von Kraft und Gewalt Ursache des Unglücks, sondern die Tätigkeit des Menschen, seine Errichtung von Gebäuden und Städten. In dem Poem „Der Eherne Reiter“ ist die Flut nicht ausreichender Grund für das Unglück, weil ohne den Befehl Peter des Großen zur ausgedehnten Besiedelung und Errichtung der Stadt an diesem politisch und strategisch zwar günstigen, zur Errichtung einer dichten Besiedlung aber gänzlich ungünstigen Ort, das Verhängnis nicht eingetreten wäre.

Die Schilderung der Geschehnisse in Puschkins Petersburg-Poem ist in zeitlicher („das Schicksalsjahr“) und in räumlicher Nähe zum Dekabristenaufstand zu sehen. Diese im 19. Jahrhundert für die Zaren gefährlichste Erhebung findet im Dezember 1825 statt, nachdem Alexander I. im November gestorben war und es zu einem Streit um die Thronnachfolge kommt. Bedeutendster Ort der Geschehnisse ist der für das Poem wichtige Senatsplatz, auf dem sich die verschiedenen Truppenteile, Anhänger von Nikolaus I. und die aufständischen Offiziere gegenüberstehen. Die Regimenter hatten sich am 26. (14.) Dezember 1825 versammelt, um den Eid auf den neuen Zaren zu leisten. Der Aufstand endet mit dem Sieg der zarentreuen Armee-Einheiten. Die aufständischen Offiziere, darunter viele Freunde und geistige Weggefährten Puschkins, werden ein Jahr später hingerichtet oder in die Verbannung geschickt. Der Aufstand ist eine Art Prolog für die Regierungszeit Nikolai I. und hat Folgen für dessen 30 Jahre währenden Führungsstil. Der Zar und sein Regime bekommt durch den Aufstand die Vorsicht und die eigene Sicherung von Anfang an für ihre Amtshandlungen mit auf den Weg gegeben. Das autoritäre und die Gesellschaft ständig kontrollierende Regierungssystem, das der Marquis Astolphe de Custine auf seiner Reise 1839 erschreckt vorfand und in

---

<sup>6</sup> Ebd. S. 27.

seinen *Lettres de Russie*<sup>7</sup> detailliert beschrieb und verurteilte, hatte eben in der Wahrung der Kontrolle über die Stadt und das Land begonnen und sich in ihren weiteren Regierungshandlungen – durch die Bedrohung der zentraleuropäischen Revolutionen 1830 und 1848 am Leben erhalten – fortgesetzt. Wie weit die politische Kontrolle und die Beobachtung durch die Zensurbehörden und Bevollmächtigten reicht, der sich Puschkin, Gogol und ihre Kollegen unterwerfen mussten, wird in dem Poem versteckt dargestellt. Ohne mit einem Wort direkt auf den Aufstand einzugehen, werden die Folgen der Flut mit den Folgen des Aufstandes in einen poetischen Zusammenhang gestellt.

Die Gewalt des Volkes wird von Puschkin geschickt in die Nähe der Gewalten der Natur gerückt. Die Rede des Zaren vom Balkon herunter ist ein Zusammenlegen der doppelten Machtlosigkeit, der sich die Zaren ausgeliefert sehen:

„In jenem schicksalsschweren Jahr/ Regierte noch, ruhmvoll und weise,/ In Russland  
der verstorbene Zar./ Er, dessen Herz voll Güte war,/ Trat still auf den Balkon, und leise/  
Sprach er: «Nicht können Könige Krieg/ Mit Gottes Elementen führen.»/ Er schaute auf  
die Flut und schwieg,/ Im Herzen ein erschüttert Rühren.“<sup>8</sup>

So wie die Wellen der Flut über den Senatsplatz laufen, gehen ein Jahr später über den selben Platz die Wellen des Aufstandes hinweg. So schwingen, ohne dass Puschkin ein ausdrückliches Wort über den Aufstand fallen lässt, die Ereignisse des Dezembers 1825 in dem Poem mit. Die Beklemmung, die Jewgenij spürt und die mit dem Reiterstandbild Peters des Großen in Verbindung steht, rührt auch von der Niederschlagung des Aufstandes her. Puschkin beschäftigte sich in dieser Zeit mit dem Pugatschow-Aufstand – ein für die russische Zarin Katharina die Große bedrohlicher Aufstand der Bauern 1773-1775 –, der von dem Kosaken Jewmeljan I. Pugatschow angeführt wurde. Puschkin hegte große Bewunderung für Pugatschow.

Ein weiteres Indiz für die Bedeutung der Dezembererhebung für die bedrohliche Stimmung in *Der Eberne Reiter* ist die enge Anknüpfung, die Andrej Belyj in seinem Roman *Petersburg* (1922) an Puschkins Werk sucht. Belyj nimmt das fast hundert Jahre ältere „Petersburgpoem“ als Inspiration, Motivschatz und geistige Vorlage für seinen Roman<sup>9</sup>. Er setzt die bedrohliche Stimmung, die sich aus den Unruhen im Umfeld der Revolution von 1905 ergeben, ebenfalls aus einer Natursymbolik zusammen, die derjenigen des Vorbildes ähnlich ist. Das

---

<sup>7</sup> 1843 erscheint die Buchausgabe *La Russie en 1839* und wird im gleichen Jahr auch ins Deutsche übersetzt.

<sup>8</sup> Puschkin: *Der Eberne Reiter*. S. 24.

<sup>9</sup> Siehe in Belyjs Roman die Motti aus Puschkins Werk zu Beginn jeden Kapitels. Das erste Kapitel von Belyjs Roman beginnt mit den ersten Versen des *Ehernen Reiters*.

permanent wechselnde, unbestimmbare Licht, die Nebel, Wind und Wasser sind hier die vorherrschenden Elemente, die Belyj den Stadtbildern unterlegt und dadurch die Atmosphäre einer durch etwas Unbekanntes, das sich im Laufe des Romans als ein Volksaufstand entpuppt, bedrohten Stadt nachbildet. Die Verbindung der Elementarkräfte mit der Revolution, von Natur- und gesellschaftlichen Kräften bereitet der Stadt einen geeigneten Boden, auf dem sich die diabolischen Mächte umso leichter entwickeln können. Die Anfälligkeit der Stadt Petersburg für die Geister rührt nicht wie im Berlin E.T.A. Hoffmanns von philiströser Ruhe und Ordnung her, sondern von den elementaren Gewalten der Natur. Die Brücke zwischen Naturgewalten und Volksaufstand lässt sich ebenfalls schlagen, wenn die historischen Folgen des Dekabristenaufstandes betrachtet werden; die Verfolgung der geistigen Elite Russlands kann mit den Ereignissen nach der Flut verglichen werden. Das Aufräumen nach der Zerstörung durch die Flut, wie es im *Ehernen Reiter* dargestellt wird, ist die Wiederherstellung des gewohnten Lebenslaufs nach der Katastrophe, die Rückkehr zur Normalität ist ein versteckter Vergleich mit den Bemühungen von Nikolaus I., unter seiner Herrschaft das zaristische System nach der Niederschlagung des Aufstandes wie bisher weiterzuführen.

Vor dem Hintergrund der Flut findet aber eine tiefe gesellschaftliche Veränderung statt. In Petersburg ist die Situation nach der Katastrophe nicht die selbe wie vorher. Die Konzentration auf das Einzelschicksal, das Puschkin in seinem Poem ästhetisch umsetzt, lässt die Veränderung besonders augenscheinlich werden. Die Bilder des machtvollen Zaren, der dem frevelnden, ihn in Frage stellenden Jewgenij auf seinem Pferd des Nachts hinterher setzt, macht den alleinigen Herrschaftsanspruch der Zaren deutlich. Die Aufrechterhaltung dieses Machtanspruches führt zur Verfolgung jedes Individuums, das sich dem politischen Willen des Zaren widersetzt. So wird symbolisch die ständige Kontrolle und die zahlreichen Eingriffe der zaristischen Regierung in das Geistesleben nach 1825 dargestellt. Sie belasten das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft wie in keinem anderen Land in Europa zu dieser Zeit. Die Stadt Petersburg stellt dadurch einen Ort dar, der dem Künstler wenig Luft lässt und die freie künstlerische Entfaltung erschwert. Die Dämonisierung der Stadt ist der Versuch, die Unterdrückung der freien Äußerung poetisch verdeckt darzustellen. Die in Petersburg sich der Kunst entgegenstellenden Verhältnisse werden so von Puschkin, wie auch später von Gogol, in die Darstellung der Stadt eingefügt. Die dem Künstler dämonisch verklärt gegenüberstehende Stadt, mit der er sich nicht zu verbinden vermag, wird in der Literatur ein häufig anzutreffendes Sujet. Die Dämonisierung der Stadt ist der Versuch, einen Ausdruck für die der Kunst feindlich gegenüber stehende Macht, die sich aus dem Hof und Teilen der bürgerlichen



Gesellschaft zusammensetzt, zu finden. Die Stadt Petersburg wird auf diese Weise als ein Ort beschrieben, an dem die Künstler in ihrer Arbeit behindert werden, weil große Teile der Stadtbevölkerung rücksichtslos ihren eigenen Nutzen verfolgen.

Die Dämonisierung der Stadt ist auch von E.T.A. Hoffmann vielfach in seinem Werk poetisch umgesetzt. Die Erzählung „Des Veters Eckfenster“ führt die diabolische Macht vor, die die Stadt besitzt und die der Schriftsteller in Ansätzen entdeckt, als er hinunter auf den Gendarmenmarkt blickt. Wie bei Puschkin und Gogol, die beide durch Odojewskij mit Hoffmanns Werken vertraut sind<sup>10</sup>, entsteht die Täuschung und der Spuk aus dem einfachen und gewöhnlichen urbanen Geschehen heraus. „Es scheint, als habe das dämonische Berlin Hoffmanns nachgerade seinen Ursprung im aufgeklärten Berlin selber, als stellten gerade die Ritualisierung des Alltagslebens und die Methodik der Lebensführung ein sicheres und enges Gehäuse dar, in dem Spuk und Gespenst eine bevorzugte Heimstatt haben.“<sup>11</sup> Diese Äußerung von Brüggemann geht auf den Kern der Hoffmannschen Verfremdung ein. Wenn z. B. in der Erzählung „Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809“ ein gewöhnlicher Passant aus der Menge hervortritt, der wie viele andere gewöhnliche Bürger den Nachmittag im Tiergarten verbringt, so ist an der Person zu Beginn nichts Geheimnisvolles zu bemerken. E.T.A. Hoffmanns Spiel mit den verschiedenen Realitätsebenen macht die Person des Ritters Gluck um so geheimnisvoller, je später sich das Ungewöhnliche an seiner Person zeigt. Das plötzliche Hervortreten des Dämonischen aus der Mitte der Stadt, das Erscheinen aus ihrem ganz gewöhnlichen Ablauf gibt dem Spuk eine erhabene Wirkung. Derart entstehen in der Erzählung „Des Veters Eckfenster“ aus dem gewöhnlichen Alltagsgeschehen die wunderlichen Gestalten und Tiere, die das Bild der Stadt verfremden. Eine gewöhnliche Marktfrau, die einen Sack auf dem Rücken trägt, wird auf diese Weise zum Känguru.

In Gogols Werk setzt sich der geschickte Umgang mit den verschiedenen Wirklichkeitsebenen fort. Ein wichtiger Bestandteil der Verfremdung in Gogols Werk sind die glaubhaften Elemente. Die Phantasiewelt beginnt jedesmal an dem Ort, an dem weder etwas Auffälliges stattfindet noch besondere Personen auftreten. In den sehr gewöhnlichen Lebensläufen ent-

---

<sup>10</sup> E.T.A. Hoffmann wird in den Kreisen um den Dichter und Forscher Fürst Wladimir Fjodorowitsch Odojewskij gelesen. Dieser ist der Initiator und Vorsitzende des Kreises der Weisheitsfreunde (1823-25). Dort beschäftigt man sich mit der deutschen idealistischen Philosophie (Schelling) und romantischen Dichtung (Tieck, Novalis, E.T.A. Hoffmann). Zusammen mit Küchelbecker gibt er den Almanach *Mnemosina* (1824/25) heraus. Seit 1826 führt er seinen Petersburger Salon, der Zentrum des literarischen, musikalischen Lebens ist. Odojewskij ist eine exzentrische Persönlichkeit, interessiert an Literatur, Musik und den Naturwissenschaften.

<sup>11</sup> Heinz Brüggemann: *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt: 1989. S. 101.

stehen plötzlich Unebenheiten, zunächst alltägliche Ereignisse, die sich zu Auslösern dramatischer Entwicklungen steigern.

## 2. Diabolische Symbole der Stadt: *Das Porträt* von Nikolai Gogol

In der Erzählung *Das Porträt* stellt Gogol einen Künstler in seinem von der Stadt Petersburg abhängenden Lebenswandel dar<sup>12</sup>. Wie in der Erzählung *Der Newskij-Prospekt* geht es um einen Maler, der sich der Verführung durch seine Umwelt nicht widersetzen kann und am Ende an der – in sich selber aufgebauten – Illusion zu Grunde geht. Wie schon in Puschkins 'Petersburger Poem' *Der Eberne Reiter* ist der epische Ablauf in Gogols Werk ohne den Bezug auf die russische Hauptstadt nicht verständlich. Es geht wieder eine dämonische Kraft von ihr aus, die tief in der Stadt an der Newa verwurzelt ist. Analog zum *Newskij-Prospekt* (und den anderen Petersburger Erzählungen) sind die stadtbezogenen Angaben und Beschreibungen so umfangreich und in die Struktur des Textes verwoben, dass die Möglichkeiten einer räumlichen Orientierung gegeben sind. Diese konsequente, durch die Erzählweise unterstützte Orientierung im Petersburger Raum dient nicht nur zur Charakterisierung einer Stadt, sondern verwickelt vielmehr das Schicksal ihrer Hauptfigur mit den konstitutiven Elementen einer festgelegten und poetisch wahrgenommenen urbanen Umwelt. Noch prägnanter als in *Der Newskij-Prospekt* sind in dieser Erzählung die für einen Künstler relevanten Züge der Stadt an der Newa ausgearbeitet, d.h. wird das künstlerspezifische Umfeld beschrieben. Und Gogol macht auch hier deutlich, was in *Der Newskij-Prospekt* schon anklingt, dass er in der Stadt Petersburg einen Ort sieht, an dem sich täglich die ganze Ablehnung der Gesellschaft gegenüber dem Künstler manifestiert.

Ein Beispiel hierfür ist das sich in Gogols Werk wiederholende Thema der Verführung, das mittels der Personifizierung über den urbanen Motivkomplex gelegt wird. In beiden Erzählungen ist die Verführung Mitte und Wendepunkt der Handlung und bringt die Künstler Tschartkow<sup>13</sup> und Piskarjew von ihren vorgezeichneten Wegen ab und setzt sie ihren eigentli-

---

<sup>12</sup> Die erste Fassung der Erzählung *Das Porträt* erscheint 1835 in der Sammlung *Arabesken*. Die zweite Fassung dieser Erzählung erscheint 1842 zusammen mit den Aufsätzen „Skulptur, Malerei und Musik“, „Die Architektur in der heutigen Zeit“ und „Der letzte Tag von Pompeji“ in der Zeitschrift *Sowremennik*. Bjelinskij hatte die erste Version der Erzählung noch als mißglückten Versuch bezeichnet, in die Gattung der phantastischen Literatur vorzudringen. Nicht zuletzt wegen dieser Kritik überarbeitete Gogol die Erzählung noch einmal und gibt dem Geschehen der zweiten Fassung von 1842 einen weniger phantastischen Verlauf.

<sup>13</sup> Der Name des Künstlers Tschartkow (tscherdak= Russisch für Dachboden) und sein Wohnort gehen zurück auf einen Vorschlag von W. F. Odojewskij. Odojewskij schlägt Puschkin und Gogol vor,

chen Bewährungsproben aus. In beiden Erzählungen gehen die Verführungen von Personen aus, die zu Gruppen gehören, die besonders mit dem schnellen Wachsen und mit der Misere der Städte in Verbindung stehen. In *Der Newskij-Prospekt* sind die Prostituierte und in *Das Porträt* der Wucherer, der nachts aus dem Porträt steigt, Auslösende und Ausführende der Verführung. Da beide Figuren fest mit den modernen urbanen Lebensformen verkettet sind und ihre Tätigkeiten als in besonderem Umfang von der urbanen Lebensumwelt abhängig bezeichnet werden können (Gogol drückt dies im Anschluss an seine Beschreibung des Stadtviertels Kolonna aus), wird die Verbindung von den Themen Stadt und Verführung manifest. Daher kann von einer sinnbildlichen Personifizierung der Stadt Petersburg gesprochen werden, durch die Gogol urbane Lebenswelt zu charakterisieren vermag.

Während in der Erzählung *Der Newskij-Prospekt* das Symbol für die Verführung die fremde Frau auf der Straße ist, steht in *Das Porträt* das Abbild des Wucherers für die Verlockung. Beide, Prostituierte und Wucherer, verkörpern Verlangen und Hoffnungen und sind mit dem urbanen Leben, wie es sich insbesondere im 19. Jahrhundert entwickelt, eng verknüpft. Auch Piskarjew und Tschartkow streben nach Anerkennung, Ruhm und Erfolg beim anderen Geschlecht. Gogol gibt hierfür zu Beginn der beiden Erzählungen eindeutige Hinweise. Die fehlende Erfüllung ihrer Wünsche und Hoffnungen führt zu dem Glauben, in einer Scheinwelt das Vermisste vorzufinden. Piskarjew flieht in eine Traumwelt von der idealen Liebe und Tschartkow in eine Illusion, ein wirklich großer und bedeutender Künstler zu sein. Ihre Illusionen lösen sich am Ende auf und entlassen sie in eine Realität, die sie beide in den Wahnsinn treibt und für beide den Tod bedeutet.

Die verführende und feindliche Umwelt der Stadt wird in Gogols Werk zum Verhängnis verschiedener Figuren. Aber in den beiden Künstlererzählungen weiß er die Bedrohlichkeit der Stadt auf den Typus des Künstlers auszurichten. Die dem Künstler in der Stadt feindlich

---

drei Geschichten zu schreiben, die alle im selben Haus spielen. In dem Brief vom 16.(28.) September 1833 schreibt Odojewskij Puschkin: „Der erste [Odojewskij selber] [beschreibt] die Wohntage, der zweite [Gogol] – den Dachboden; könnte nicht Herr Belkin [Odojewskij nennt Puschkin nach dessen Erzähler der 1831 erschienenen *Die Erzählungen des verstorbenen Iwan Petrowitsch Belkin*] es auf sich nehmen, den Keller [zu beschreiben]?“ Wasilij Gippius: *N.W. Gogol w pismach i wospominanijach*. [Gogol in den Briefen und Erinnerungen seiner Zeitgenossen.] Moskau: Federazija 1931. S. 74. Weiter schreibt Odojewskij: „Rudyj Panek [gemeint ist Rudyj Panko, der als Herausgeber von Gogols Erzählungen in *Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka* auftritt] hat selbst vorgeschlagen den Almanach folgendermaßen zu benennen: *Trojtschatka oder Almanach der drei Etagen*. Was sagt Herr Belkin zu alledem?“ idid. Puschkin antwortet in dem Brief vom 18. (30.) Oktober 1833 an Odojewskij: „Warten Sie nicht auf Belkin; er sieht nicht ohne Grund einem Verstorbenen ähnlich; er kann weder in der Wohnung oder dem Wohnzimmer von Gomosejko [Odojewskij] noch dem Dachboden von Panko verkehren. Es wäre unwürdig, ihn in ihrer Umgebung auftreten zu lassen...“ Ebd. [Übertragung vom Verfasser dieser Untersuchung.] Siehe auch N. G. Maschkowzew: *Gogol w krugu chudoshnikow*. S. 12f.

gesinnte Stimmung kommt bereits im Anfangsabschnitt zum Ausdruck, in dem eine Kunsthandlung beschrieben wird. Einförmigkeit, Langeweile und künstlerisches Unvermögen machen sich auf den angebotenen Bildern in der Auslage breit:

„Hier aber war nur eines zu verspüren: absoluter Stumpfsinn und eine kraftlos kümmerliche Talentverlassenheit, die sich ganz unverfroren auf die Kunst geworfen hatte, da doch ihr eigentliches Feld im besten Fall ein Handwerk von der gröbsten Art gewesen wäre.[...]. Dafür waren Zeugen diese Farben und der flotte Strich, das lockere Gelenk und die geübte Hand, die eher einem primitiven Automaten als einem richtigen Menschen zu gehören schienen.“<sup>14</sup>

Nicht nur Interesselosigkeit an künstlerischer Tätigkeit, sondern schiere Kunstfeindlichkeit wird in dem Angebot dieses Geschäftes deutlich. Die Bilder scheinen nicht durch Künstlerhand, sondern mechanisch entstanden zu sein. Dies drückt sich auch in der Art und Weise des Verkaufs aus. Allein ein lautstarker und geschickt agierender Händler zieht die Kundschaft an und versteht es, durch ausgiebiges Anpreisen seiner Ware die Kunst abzusetzen. Die Veräußerung von Kunst unterscheidet sich insofern nicht von dem Absatz anderer Gegenstände, die auf dem Markt des Gostinij Dwor angeboten werden. Der Kunsthändler reiht sich ohne Unterschied in die Menge der anderen Kleinhändler ein. Die Hervorhebung gilt auf diese Weise gleich zu Beginn der Erzählung dem wirtschaftlichen Aspekt der Kunst, ein Akzent, der sich mit Blick auf Tschartkows Schicksal nicht verschieben, sondern festigen soll. Auch die Negation des Künstlers schreibt sich hier in die Geschichte ein, da sich niemand für die Schöpfer hinter den Bildern interessiert. Sie sind wie die meisten auf dem Markt angebotenen Gegenstände anonym entstanden und werden ohne Bezug zu den Schöpfern verkauft.

Tschartkow ist ein junger Künstler, der am Anfang seiner Laufbahn steht. Seine Selbstzweifel betreffen seine künstlerische Betätigung und kommen früh in der Novelle zum Ausdruck. Auf dem Heimweg von der Kunsthandlung, in der er das Porträt eines geheimnisvollen Mannes erworben hat, setzt bereits der mysteriöse Einfluss des Bildes ein, der seinen Selbstzweifel nährt und dem er fortan nicht mehr entkommen soll. Mit dem erworbenen Porträt unter dem Arm geht er in Gedanken versunken durch die Stadt und stellt sich Fragen nach dem Wesen der Kunst<sup>15</sup>. Die einsetzenden Auswirkungen auf Tschartkow werden in der Szene manifest, in der er die anbrechende Dämmerung und die sich verändernden Lichtverhältnisse betrachtet, und er sein kontemplatives Anhalten mit dem Ausruf „Hol's der Teufel“ abbricht.

---

<sup>14</sup> Gogol: *Das Porträt*. Übersetzung Holm. S. 111.

<sup>15</sup> Siehe Ebd. S. 230.

Tschartkows Gedanken über die Kunst beinhalten neben den Reflexionen zum Wesen der Kunst und den Überlegungen zu ihrer Ausübung die bereits in der Kunsthandlung manifest gewordene wirtschaftliche Seite. Da er sich von seiner Kunst ernähren muss, bedeutet das Handwerk des Künstlers Sicherung des Lebensunterhalts und ist damit eine existentielle Frage für ihn. Die Verkettung dieser Sachverhalte wird zum Ausgangspunkt für den Zweifel an seiner Begabung als Künstler. Da er nicht genug Geld mit seinen Bildern verdienen kann, zweifelt er an der Qualität seiner Kunst. Tschartkows Schlussfolgerung soll sich im Verlauf der Erzählung als Irrtum erweisen; Gogol widerlegt durch die Schilderung zweier Malerschicksale – des aus Italien nach Russland zurückkehrenden Künstlers und des Mönchmalers des zweiten Teils der Erzählung – den Glauben, dass der künstlerische Erfolg auch in materieller Hinsicht ablesbar sein muss. Beide Maler leben unter Entbehrungen und mit spätem Erfolg, wie der aus Italien heimkehrende Maler, oder ganz ohne wirtschaftlichen Erfolg, wie der Mönchmaler.

Den Maler überkommen zunächst ohne fremdes Zureden Selbstzweifel. Er ruft aus: „Nein, ich werde niemals ein großer Maler sein!“<sup>16</sup> In der zweiten Version sind die Selbstzweifel abgemildert. Dort heißt es: „»Ja, ja! Gedulde dich! Gedulde dich nur«, stieß er ärgerlich hervor. »Aber alle Geduld hat einmal ein Ende. Gedulde dich! Und womit soll ich morgen mein Mittagessen bezahlen? Kein Mensch leiht mir was. Und wenn ich alle meine Bilder und Zeichnungen verkaufen wollte, bekäme ich für alles zusammen gerade zwanzig Kopeken.«“<sup>17</sup> Der porträtierte Wucherer beginnt, nachdem er in Hoffmannscher Manier (siehe *Der Artushof*) aus dem Bild herausgestiegen ist, Tschartkow in seinen Selbstzweifeln zu bestärken und stellt ihm eine düstere Zukunft in Aussicht. Er entmutigt den Maler noch weiter, indem er ihm erzählt, dass es aussichtslos sei ‘in dieser Welt’ von seiner eigenen Kunst leben zu wollen:

„Du glaubst, man kommt in der Kunst zu etwas, durch langes Streben, dass man dann etwas gewinnt, dass man etwas herausbekommt, dass du etwas erhältst? Bei diesen Worten verzerrte sich sein ganzes Gesicht zu einer merkwürdigen Grimasse und ein erstarrtes Lachen legte sich auf seine gesamten Gesichtszüge, du wirst das beneidenswerte Recht erhalten, dich von der Höhe der Isak-Brücke in die Newa zu stürzen oder dich mit deinem Schal an den nächsten Nagel aufzuhängen [...] Vergiss diese dumme Idee. In dieser Welt ist alles einem Interesse unterworfen. Nimm also deinen Pinsel und porträtiere die

---

<sup>16</sup> Übersetzung der ersten Version vom Verfasser dieser Arbeit. Siehe im Original Gogol: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Herausgegeben und kommentiert von V. A. Woropaew u. I. A. Winogradow. Band 7. Moskau: Russkaja Kniga 1994. S. 270.

<sup>17</sup> Gogol: *Das Porträt*. Übersetzung Reissner. S. 208.

ganze Stadt. Nimm jeden Auftrag an; aber entwickle keine Leidenschaft für dein Handwerk, verbringe nicht ganze Nächte und Tage damit [...].“<sup>18</sup>

Nur das Malen von Porträts könne ihm Erfolg sichern, denn in Petersburg sei alles den Interessen der Bewohner unterworfen. Abschließend gibt er dem Maler den Rat: „Verlass diese Dachkammer und such dir eine Wohnung für Reiche.“<sup>19</sup>

Ein Vergleich der beiden Fassungen der Erzählung zeigt den unterschiedlichen Anteil, den der Wucherer an der Verführung von Tschartkow hat. Während in der Verführungsszene in der überarbeiteten zweiten Version der Erzählung von 1842 nicht gesprochen wird, sondern durch den zunächst geträumten und am nächsten Tag tatsächlichen Erhalt einer größeren Geldsumme das Schicksal des Malers seine Wendung nimmt, ist in der ersten Version der dämonische Geldverleiher durch seine wörtliche Rede direkter und damit aktiver an der Verführung und der Beeinflussung Tschartkows beteiligt. Wo in der ersten Version die sehr direkten und genauen Anweisungen des Geldverleihers von Tschartkow befolgt werden, sind dieselben Handlungen des Künstlers in der zweiten Version von ihm selbst gefasste Entschlüsse, deren Umsetzung durch das im Bilderrahmen versteckte Geld ermöglicht werden. Die Fallhöhe des Malers wird im Vergleich zur ersten Version also erhöht und die Macht der indirekt wirkenden dämonischen Kraft verstärkt, da der Verführte in der zweiten Version standfester erscheint und das Dämonische sich auf indirekte und subtilere Weise ausdrücken muss als die etwas einfache Methode der direkten Ansprache und direkten Anstiftung des Wucherers in der ersten Fassung. In der zweiten Version geht die dämonische Einflussnahme nicht nur direkt von dem Gegenstand Bild aus, sondern ist allgemeiner gefasst und steht mit der gesamten Umwelt von Petersburg in Verbindung. Der Einfluss der Stadt und ihrer dämonischen Kraft hat sich in der zweiten Version somit gesteigert. Gogol lässt hier nicht so sehr den Wucherer sprechen als das Dämonische in einem umfassenden Sinne. Die dämonischen Kräfte werden dadurch in der zweiten Version stärker auf die Umwelt bezogen. Ein Beispiel dafür ist die Lichtsymbolik, die im Vergleich zur ersten Version an Bedeutung zunimmt.

Nach der nächtlichen Verführungsszene passt sich Tschartkow seiner Umwelt an und wird zum Modemaler. Dies führt zur Abhängigkeit von seiner Kundschaft. Der Künstler muss den Wünschen der Kunden nachkommen und kann seiner Kunst nur bei Nachfrage aus der bürgerlichen Gesellschaft Petersburgs nachgehen. Das so leicht erworbene Geld ermöglicht es

---

<sup>18</sup> Übersetzung des Verfassers dieser Arbeit. Siehe im Original Gogol: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Band 7. S. 273.

<sup>19</sup> Übersetzung des Verfassers. Im Original: Ebd.

ihm zwar, ein ausschweifendes Leben in höheren gesellschaftlichen Kreisen zu führen, von diesem Leben und seinem Ruhm „berauscht“<sup>20</sup>, bemerkt er allerdings nicht seinen unvermeidlichen Abstieg in die künstlerische Belanglosigkeit:

„Tschartkow war ein Modemaler geworden – in jeder Beziehung.[...] Seine auf Zerstreuungen gerichtete Lebensweise, seine Verpflichtungen in der Gesellschaft, wo er bemüht war, die Rolle eines Mannes von Welt zu spielen, hoben ihn weit ab von der Arbeit und vom Nachdenken. [...] Die ewig gleichen, aufgedonnerten, ausdruckslosen, gewissermaßen zugeknöpften Gesichter von Beamten, Offizieren und Zivilisten verlangten seiner Kunst wenig ab: Sein Pinsel hatte verlernt, prächtige Draperien auf die Leinwand zu zaubern; ungestüme Bewegungen, Leidenschaften fanden keinen Ausdruck mehr. Von spannungsreichen, wohlmotivierten Kompositionen bei Gruppenbildern konnte gleich gar nicht mehr die Rede sein. Er sah nur noch eine Uniform, ein Korsett, einen Frack – Äußerlichkeiten, die einen Künstler nicht anrühren können und seine Phantasie abtöten.“<sup>21</sup>

Derartig um die künstlerischen Ideale gebracht, ist „Tschartkows Sehnsucht [...] mit allen Sinnen ausschließlich aufs Gold gerichtet. Gold wurde zu seiner Leidenschaft, seinem Ideal, seinem Genuss, seinem Ziel, Gegenstand seiner Furcht.“<sup>22</sup> Wie ausgeprägt Tschartkows Verirrung ist, wird von Gogol verdeutlicht, indem er einen gegensätzlichen Künstler, der im Kloster praktiziert, auftreten lässt und diesen wirklichen Künstler mit Tschartkows Künstlerdasein kontrastiert. Bevor in dem zweiten Teil der Erzählung die Philosophie dieses Mönchkünstlers dazu beiträgt, das Bild vom standfesten und den weltlichen Verführungen entsagenden Ideal-künstler zu zeichnen, tritt ein Malerfreund auf, der seine Lehrjahre in Italien verbracht hat. Auch dieser Künstler unterscheidet sich von Tschartkow in grundlegenden Zügen und besitzt bereits in jungen Jahren eine dem Petersburger Künstler entgegengesetzte Einstellung zur Kunst. Von diesem Künstler heißt es:

„Er hatte sich von seinen Freunden und Verwandten zurückgezogen, auf liebe Gewohnheiten verzichtet und war dorthin geeilt, wo unter dem schönsten Himmel die Heimstatt der Künste gedeiht – in jenes wundervolle Rom, bei dessen bloßer Erwähnung das feurige Künstlerherz laut und heftig schlägt. Dort hatte er sich wie ein Einsiedler in seine Arbeit vergraben und sich bei seinem Tun durch nichts ablenken lassen. Es war ihm gleichgültig, ob man sich über seinen Charakter die Mäuler zerriss, über seine Unfähigkeit, Beziehungen zu Menschen aufzubauen und zu pflegen, über seine Missachtung gesellschaftlicher Umgangsformen, über den Verruf, in den er die Maler durch seine ärmli-

---

<sup>20</sup> Vgl. Gogol: *Das Porträt*. Übersetzung Reissner. S. 237.

<sup>21</sup> Ebd. S. 234-237.

<sup>22</sup> Ebd. S. 238.

che Kleidung ohne jeden Schick brachte. Ob sich seine Kollegen über ihn ärgerten oder nicht – ihm war es egal. Er setzte sich über alles hinweg, opferte alles der Kunst.“<sup>23</sup>

Der Verzicht auf einen aufwendigen Lebensstil, die Isolation und der Ortswechsel von Petersburg nach Rom sind die Grundlagen dieser antonymen Künstlerkarriere. Solcherart sich der wahren Kunst widmend, lässt sich der Idealkünstler weder „[...] auf lärmende Unterhaltungen und Streitgespräche“<sup>24</sup> noch auf einen teuren und modischen Lebensstil ein, wie Tschartkow ihn führt. Hierdurch gelangt der aus Italien heimkehrende Künstler zu einer Übereinstimmung von innerer Welt und Kunstwerk:

„Sichtbar gemacht waren durchweg jene fließend runden Linien, die sich in der Natur unter der Oberfläche verbergen und die allein das Auge eines schöpferischen Künstlers wahrzunehmen vermag, während beim bloßen Kopisten alles eckig herauskommt. Man sah, dass der Maler zuerst alles, was er der Außenwelt entnahm, in sein Inneres versenkte, von wo er es dann, in seiner Seele gebadet, hinausschickte wie einen feierlichen, harmonischen Gesang.“<sup>25</sup>

Bereits an diesem Künstler wird das im zweiten Teil der Erzählung dargestellte Verhältnis von Kunst und Religion sichtbar. Als Vorwegnahme des Mönchkünstlers besitzt dieser Maler bereits die Fähigkeit zur spirituellen Versenkung, um der religiösen Macht der Kunst gerecht werden zu können: „[...] hier schien er sich mit allen anderen zu einer stummen Hymne auf ein göttliches Kunstwerk vereinigt zu haben.“<sup>26</sup>

Der Idealkünstler besitzt kein Verlangen zu glänzen, nicht die winzigste Eitelkeit ist an ihm zu bemerken. Seine Kunst ist einfach, unschuldig und heilig. Vor einem erscheint die Frucht einer Inspiration, die plötzlich den Geist des Künstlers besucht hat. Seine Kunst ist wie die heiligen Werke, in denen die große Kunst einen himmlischen Vorhang wegzieht und so dem Menschen einen Teil seiner eigenen inneren Welt zeigt, die voll von ‘Harmonien und heiligen Mysterien’ ist<sup>27</sup>. Beim Anblick dieser Kunst erkennt Tschartkow seine Nichtigkeit und seinen

---

<sup>23</sup> Ebd. S. 239.

<sup>24</sup> Ebd. S. 239ff.

<sup>25</sup> Ebd. S. 241.

<sup>26</sup> Ebd..

<sup>27</sup> Siehe im Original Gogol: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Band 7. S. 285. Die französische Übersetzung dieses Abschnittes der ersten Version der Erzählung *Das Porträt* lautet: „Et des hommes qui renfermaient en eux une étincelle de la connaissance divine, avides seulement de ce qui est grand, étaient impitoyablement, inhumainement privés des belles, des saintes œuvres dans lesquelles le grand art retire un voile du ciel et montre à l’homme une partie de son propre monde intérieur, plein d’harmonies et de mystères sacrés. Nulle part il n’était de refuge où ils pouvaient échapper à la rapacité de sa passion qui n’épargnait rien. Son œil de feu, perspicace, pénétrait partout et découvrait jusque dans la poussière des rebuts la trace de pinceau d’un vrai artiste. Dans toutes les ventes où il se mon-



Irrtum. Seine künstlerische Unfähigkeit wird ihm auf einen Schlag ersichtlich. Er kann seinen Lebensstil und seine Kunst nicht fortsetzen. Mit „seiner philiströsen Ruhe war es vorbei“<sup>28</sup>. Er erkennt das Erlahmen seiner früheren künstlerischen Kraft. Der „simple, inhaltlose Automatismus seiner gewohnten Arbeitsweise hatte seinen früheren Schwung erlahmen lassen.“<sup>29</sup>

Die Flucht aus St. Petersburg erscheint als das eigentliche Heilmittel für die Erlangung wahrer Künstlerschaft. Die Abwesenheit von der russischen Hauptstadt erweist sich als die Voraussetzung zum Erfolg. Rom wird als die Petersburg entgegenstehende Welt aufgebaut, die es dem Malerfreund ermöglicht, zu wirklicher Meisterschaft in der Kunst zu gelangen. Gogols Entwurf einer künstlerfreundlichen Stadt geschieht in seinem *Rom*-Fragment, das bezeichnenderweise nicht mehr einen richtigen Künstler zeigt, sondern nur noch einen ästhetischen, kontemplativ herumspazierenden und vergnügt versunkenen Betrachter, der nicht den bedrohlichen Verhältnissen ausgesetzt ist, denen sich Tschartkow und Piskarjew stellen müssen. Die Anwärterchaft auf das Künstlerdasein scheint wegen der Harmonie der römischen Welt für den Fürsten, die Hauptfigur des hier später untersuchten Werkes, gar nicht erst in Frage zu kommen. Hier ist auch die Ursache für die Fadheit und Spannungslosigkeit des Textes zu suchen, der nicht mehr abgeschlossen wurde und in die Anfangszeit des religiösen Fanatismus und der spirituellen Versunkenheit von Gogol gehört. Wladimir Nabokow sieht in dem *Rom*-Fragment die Anfänge zu dem Versuch, sich dem zweiten Teil des Romans *Die Toten Seelen* anzunähern. Die angestrebte spirituelle Heilung Tschitschikows bekommt in Rom einen Ort, wo sich der Aufstieg ins Paradies verorten lässt<sup>30</sup>. Allerdings bleibt der zweite Teil der *Toten Seelen* genauso unvollendet wie das *Rom*-Fragment und gehört genauso wenig zu den Höhepunkten von Gogols Schaffenswerk wie dieses. Es ist eine bittere Ironie, dass Gogols eigenes Streben nach religiöser und künstlerischer Verwirklichung am Ende seines Lebens in einer Niederlage endet, die seine besten literarischen Werke bereits beschrieben hatten.

Der Künstler wird auch von Tolstoi als Held betrachtet, der auserwählt ist und auf eine andere Stufe gehoben wird als der gewöhnliche Mensch. Dieser Kampf bedeutet Aufopferung

---

trait, chacun désespérait d'avance d'arriver à obtenir une œuvre d'art. On aurait dit que le ciel en courroux avait envoyé exprès ce terrible fléau dans le monde pour en ôter toute harmonie. Cette terrible passion colora son visage de teintes affreuses: il y régnait une bile presque insensé; ses sourcils broussailleux et son front perpétuellement barré de rides lui donnaient une expression sauvage et le séparaient complètement des paisibles habitants de la terre.“ Gogol: *Nouvelles de Pétersbourg*.

Hrsg./Übersetzung: Jean-Louis Backès, Sylvie Thorel-Cailleteau. Paris: Le livre de poche 1998. S. 316f.

<sup>28</sup> Gogol: *Das Porträt*. Übersetzung Reissner. S. 242.

<sup>29</sup> Ebd. S. 243.

<sup>30</sup> Wladimir Nabokow: *Lectures on Russian Literature*. Hrsg.: Fredson Bowers. San Diego: Harvest 1981. S. 15ff.

und kann bis zum Einsatz des eigenen Lebens führen. In seiner Erzählung *Albert* (1857) beschreibt Tolstoi die Isolation und die Ausgrenzung des dem Wahnsinn nahen Musikers Albert und dessen Verteidigung durch Petrow:

„Die Kunst ist der höchste Ausdruck menschlicher Kraft. Sie wird nur wenigen Ausgewählten gegeben und hebt den Erwählten zu solcher Höhe, daß der Kopf ihm schwindelt, und es ihm schwer wird, sich bei gesundem Verstand zu erhalten. In der Kunst wie in jedem Kampf gibt es Helden, die sich ganz ihrer Sache hingeben und, ohne ihr Ziel erreicht zu haben, zugrunde gehen.“<sup>31</sup>

Durch Tolstois Erzählung wird deutlich, wie Gogols Vorstellungen bezüglich des Künstlers und seiner Stellung in der Gesellschaft auch in der Zeit nach Gogols Tod in der Russischen Literatur weiterlebt. Der Mönchkünstler bleibt für die Nachwelt ein wesentliches Vorbild hingebungsvoller und bis an die Grenzen reichender Künstlerschaft.

Gogol versteht den Künstler als ein höhergestelltes, aus der Menge herausgehobenes Wesen, weil er für die geistige und spirituelle Heilung der Menschen zuständig ist. In diesem Sinne gestaltet er das Wesen des Mönchkünstlers, der sich zum Vermittler zwischen der irdischen und der göttlichen Welt entwickelt. Verstrickt sich Tschartkow noch in irdische Verlockungen und Genüsse, dient die Entsagung des Mönchkünstlers seiner Unabhängigkeit von weltlichen Handlungen und Geschehnissen. Auch der aus der Heimat fortgereiste Künstler findet erst in der Loslösung von Petersburg und der Besinnung auf seine eigenen Stärken, durch die Ablehnung der in der Gemeinschaft geforderten Tätigkeiten, durch Entsagung von dem gewohnten sozialen Umgang, der Entfernung von einem gewohnten Lebensstil und dem Tragen von modischer Kleidung den Zugang zu wirklich künstlerischer Betätigung. Erst der sich von diesen äußeren Einflüssen freimachende Künstler findet die Möglichkeit, sich in wirklich künstlerischer Weise auszudrücken und die Wahrheit tragende Kunst zu schaffen. Die damit zusammenhängende Isolation ist Teil des vom Künstler zu ertragenden Schicksals. Nicht durch die Aufnahme in die Gesellschaft und durch ein ausgedehntes Leben in der Gemeinschaft, wie Tschartkow es vormacht, wird die Grundlage zu künstlerischer Tätigkeit im Sinne Gogols geschaffen, sondern durch den Rückzug in die Einsamkeit und die Besinnung auf sich selbst. Das hierzu von dem Mönchkünstler vorgetragene Manifest liest sich als eine allgemeine Aufforderung an alle künstlerisch tätigen Menschen.

---

<sup>31</sup> Lew Tolstoi: *Albert*. In: Ders.: *Gesamtausgabe des dichterischen Werkes*. Hrsg.: Erich Boehme. Band 10. Berlin: Malik 1928 S. 260.

Ein weiteres Vorbild für den Idealkünstler ist Puschkin. Gogol bewunderte in Puschkin zeitlebens den großen Künstler. In ihm sah er das Vorbild wahrer Künstlerschaft. In seinem Aufsatz „Ein paar Worte über Puschkin“ gibt es mehrere Hinweise auf den falschen Künstler, der nur nach dem Volksgeschmack und dem Geld schießt. Gogol hebt Puschkin deutlich von dieser Art Künstler ab. In seinem Werk überträgt er die Eigenschaften des Freundes auf die wirklich erfolgreichen Künstler. Ein weiteres Beispiel hierfür ist der Vater des Malers B. aus dem zweiten Teil des *Porträts*. Sein Einlassen auf den Wunsch des Wucherers, ein Porträt von ihm zu fertigen, bringt den Vater in die Nähe des Teufels und setzt ihn so einem Fluch aus. Von dem Schicksal, das seine Familie in den Tod treibt, versucht er sich reinzuwaschen. Er geht ins Kloster und bemüht sich, seinen ursprünglichen Zustand wiederzuerlangen, der es ihm erlaubt, unbelastet Kunstwerke malen zu können. Allein im Kloster findet er die Einsamkeit und Ruhe, und die Loslösung von der weltlichen Dingen, die das „reine Künstlerherz“ beschmutzen.

Inwieweit der Tod von Puschkin im Jahre 1837 ebenfalls für die Wiederaufnahme des Stoffes und zur Weiterarbeit an der zweiten Version des *Porträts* geführt hat, kann nicht genau beantwortet werden. Die persönliche Anteilnahme am Tode des Freundes und Mentors nach dem Duell mit d'Anthès war groß, es fehlen jedoch detaillierte Äußerungen von Gogol, aus denen eine deutliche persönliche Stellungnahme zu den verwickelten Umständen und der Ursache für die Herausforderung zum Duell herauszulesen ist. Der Gedanke liegt aber nahe, dass Tschartkows Aufstieg zum Modemaler und die damit zusammenhängende Verwicklung in die Petersburger Gesellschaft, die Tschartkow am Ende zum Verhängnis wird, von Gogol als eine Parallele zu Puschkins Lebensende gesehen wird. In dem Brief zum Tode Puschkins an M.P. Pogodin, geschrieben in Rom am 30. (18.) März 1837, nimmt er lebhaften Anteil an dem Schicksal seines Freundes:

„Hatte ich sie denn nicht vor Augen, die teure Ansammlung unserer erleuchteten Ignoranten? Oder weiß ich nicht, was sie sind, die Räte – vom Titularrat bis zu den Wirklichen Geheimen? Du schreibst, alle Menschen, selbst die kalten, waren betroffen von diesem Verlust. Was aber waren diese Menschen zu seinen Lebzeiten ihm anzutun bereit? War ich denn nicht Zeuge der bitteren, bitteren Minuten, die Puschkin durchzustehen hatte? [...] Oh, wenn ich mich all unserer Richter, Mäzene, hochgebildeten Schlauköpfe, unserer ganzen edlen Aristokratie erinnere... Mein Herz erbebt schon bei dem Gedanken.“<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Es folgt eine Begründung, warum Gogol nicht nach Petersburg zurückkehrt und das Lob auf Rom, „eine Welt die reich ist durch die Künste, durch den Menschen“. Brief an M.P. Pogodin, Rom,

Es wird deutlich, dass Gogol einen Zusammenhang zwischen den Ursachen für den tragischen Tod von Puschkin und der spezifischen Petersburger Umwelt, in der er lebte, sieht. Es ergeben sich dadurch vielfach Parallelen zwischen dem Schicksal von Tschartkow und von Puschkin.

Die Verwicklung der Helden der Literatur dieser Zeit in die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse ist ein vorherrschendes Thema, nicht nur bei Gogol. Puschkins *Jewgenij Onegin* und *Ein Held unserer Zeit* von Lermontow führen vor, wie sich das Individuum im Umgang mit den Mitmenschen verlieren kann. Allen Protagonisten wird die Verstrickung in die gesellschaftlichen Kreise, aus denen sie sich ab einem gewissen Punkt nicht mehr zu befreien wissen, zum Verhängnis. Alle (außer Onegin) kommen durch ihren fanatischen und jugendlichen Eifer und durch ihren Stolz ums Leben. Das Duell oder der Wahnsinn gehören zu den häufigsten Todesarten dieser Literatur. Der falsche Glaube an ihre Unverwundbarkeit, gesellschaftliche Intrige und zwischenmenschliche Verwicklung führen zum Tode. Jurij Lotman sieht Puschkins Biographie in einem ähnlichen Lichte. Zu Puschkins Lebensende ist der Dichter von gesellschaftlichen Intrigen verfolgt. Dabei ist die Stellung am Hofe und in der Petersburger Gesellschaft – die in subtiler Weise ineinander übergehen – in den letzten Lebensjahren der Ausgangspunkt für die tödliche Entwicklung<sup>33</sup>. Lotman beschreibt, wie Stadt- und Hofgesellschaft sich zu einer Gruppe verbinden, die die Ansprüche und Erwartungen des Publikums an den Petersburger Künstler formulieren. Der Künstler ist in der Situation, zugleich abhängig von der Gesellschaft zu sein und sich von dieser lösen zu wollen. Dieser Zwiespalt lässt die persönliche Unabhängigkeit zum höchsten künstlerischen Gut werden, um das immer wieder gekämpft wird. Puschkin stellt diesen Kampf bereits in seiner Erzählung „Ägyptische Nächte“ dar. Die Darstellung des hochmütigen, sich etwas unbeholfen in der Gesellschaft bewegendem Dichter macht die künstlerische Entfaltung innerhalb eines engen geistigen Klimas in Petersburg zum Thema. Tscharskij sagt zum armen italienischen Künstler: „[...] die Hauptsache ist – dass Sie in Mode kommen.“<sup>34</sup> Der Künstler beginnt, sich der Ge-

---

18. (30.) März 1837. In Nikolai Gogol: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Aufsätze und Briefe*. Hrsg: Michael Wegner. Berlin: Aufbau 1977. S. 522ff.

<sup>33</sup> Siehe Lotmans Schilderung, wie Puschkin Ende 1833 von Zar Nikolaus I. zum Kammerjunker ernannt wird. Puschkin schreibt am 1. Januar 1834 in sein Tagebuch: „Vorgestern wurde ich zum Kammerjunker ernannt (was in meinen Jahren ziemlich deplaciert ist).“ Lotman schreibt dazu: „Diese ‘Beförderung’ trug dem Dichter viele Unannehmlichkeiten ein und wurde später zu einer Ursache für sein tragisches Ende.“ Lotman: *Alexander Puschkin*. Leipzig: Reclam 1989. S. 284ff.

<sup>34</sup> Alexander Puschkin: *Ägyptische Nächte*. In Ders.: *Die Erzählungen einschließlich der Fragmente, Varianten, Skizzen und Entwürfe*. Herausgegeben u. übersetzt von Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse 1999. S. 235.

sellschaft anzubiedern und zeigt wenig von seinem eigentlichen Können. Puschkin liefert hierdurch das Stichwort für eine ganze Generation und beeinflusst in besonders starkem Maße Gogol. Nicht nur *Das Porträt* sondern auch die „Petersburger Skizzen“, in denen das Bild der Petersburger Gesellschaft von der Sphäre wahrer Kunst abgehoben wird, zeigen das Verhängnis des in der modernen urbanen Gesellschaft lebenden Künstlers.

Den entscheidenden erzählerischen Bezugspunkt für Gogol liefert Puschkin allerdings bereits Mitte der 20er Jahre mit dem Motiv des Dämons. Mit nichts lässt sich das Thema Künstler und urbane Gesellschaft besser poetisch verbinden als mit dieser mythischen Gestalt. In seinem Gedicht „Der Dämon“ (1824) stellt Puschkin die gesellschaftliche Implikation der teuflischen Macht dar. In einer selbst angefertigten Besprechung seines Werkes legt er die Verbindung dar: „Über das Gedicht »Der Dämon«“<sup>35</sup>. In der Besprechung verweist Puschkin auf das Vorbild Faust von Goethe und den verführerischen Charakter des Teufels der in seinem Gedicht durch den Geist der Verneinung die „poetischen Illusionen“<sup>36</sup> einer jungen Seele vernichtet hat. (Puschkin redet hier von sich selber in der 3. Person:) „Und vielleicht wollte Puschkin in seinem Dämon diesen Geist der Verneinung oder des Zweifels verkörpern und in knappem Bild seine kennzeichnenden Züge und seinen traurigen Einfluss auf die Moral unseres Zeitalters darstellen.“<sup>37</sup> Der Einfluss des Dämons auf die Moral des Zeitalters ist ein wiederkehrendes Thema und wird auch in Gogols Erzählung poetisch ausgebreitet. Der Zusammenhang von Dämon und Stadt, die sich über die Gesellschaft und in ihr ausbreitende und in sie drängende teuflische Kraft, ist als beherrschendes Thema schnell erkennbar. Gogol benennt sein Vorbild in der Erzählung und stellt die Beziehung zwischen Puschkin und dem Dämonenporträt her. In der Beschreibung des wahnsinnig gewordenen Tschartkow heißt es: „Die beständige Wut verlieh seinem Gesicht einen galligen Ausdruck. Widerwille und Weltverneinung malten sich in seinen Zügen. Man hätte meinen können, er sei eine Inkarnation jenes furchtbaren Dämons, den Puschkin auf so unübertreffliche Weise gestaltet hat.“<sup>38</sup> Die Beschreibung mit Hilfe des Gedichtes von Puschkin stellt heraus, dass die Verführung nicht nur eine Angelegenheit zwischen Tschartkow und dem Porträt ist, sondern sich aus der besonderen gesellschaftlichen Situation heraus entwickelt; der Einfluss des Dämons auf das Zeitalter bedingt die gesellschaftliche Situation, mit der der Künstler zu kämpfen hat. So wie das Mond-

---

<sup>35</sup> Alexander Puschkin: „Über das Gedicht »Der Dämon«“. In: *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Hrsg.: Harald Raab. Band 5. Berlin: Aufbau 1984. S. 26.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Nikolai Gogol: *Das Porträt*. Übersetzung Reissner. S. 245.

licht die Augen belebt, so legt sich das selbe Licht über die ganze Stadt und versetzt Tschartkows Umwelt in eine diabolische Sphäre. Tschartkows Handlungen werden so über den gesamten Verlauf der Geschichte verständlich, da er einem stetigen, fremden Einfluss von Außen folgt. Der Vorgang der Verführung findet somit nicht nur in der nächtlichen Szene seiner Wohnung – örtlich und zeitlich festgelegt – statt, sondern ist vielmehr ein stetiger Prozess der Verführung durch eine unmoralische und dem Künstler feindliche Umwelt.

Die Verbindungen zwischen dem Werk von Puschkin und Gogol führen noch weiter. Die Verschränkung des Dämonischen mit der Stadtsymbolik findet sich in *Das Porträt* in einer dem Werk *Der Eberne Reiter* analogen poetischen Verfahrensweise wieder. Der eberne Reiter verkörpert den Machtanspruch über die Stadt und die Beherrschung eines mythischen Raumes. Kein Mensch hat unmittelbaren Zutritt zu der Sphäre des Reiters, damit beherbergt die Stadt einen Bereich der unkontrollierbaren Machtentfaltung dämonischer Kräfte, die für den einfachen Bewohner unerreichbar sind. Die für Puschkins Poem interessante Frage ist die nach dem Zusammenhang von Naturgewalten und Stadtgewalten, von zivilisierter-kontrollierbarer und unkontrollierbarer Gewalt. *Der eberne Reiter* zeigt, dass die Idee unkontrollierter, von der Zivilisation losgelöster Mächte in der Stadt auf Puschkin zurückgeht. Wie auch Peter der Große durch sein Abbild seine Umwelt beherrscht, drückt sich die Macht und der Einfluss des Wucherers allein über sein Abbild aus, das für ihn ein Nachleben führt. Das heißt, die Personifizierung der diabolischen Mächte sind von ebenso großer Bedeutung wie die Lichtverhältnisse und andere poetische Mittel, die zusammen eine Atmosphäre der Verführung entstehen lassen.

Im *Newskij-Prospekt* sucht Piskarjew die Flucht in den Traumzustand. Er versucht hier der Wirklichkeit zu entkommen. Die schöne Frau verspricht ihm Geborgenheit, Liebe und Wärme inmitten der Kälte der Petersburger Welt. Der Künstler Tschartkow im *Porträt* sucht nicht so sehr den Erfolg in der künstlerischen, als in der gesellschaftlichen Anerkennung. Die Stadt kann ihm das bieten, wenn auch nur für kurze Zeit. Er verwechselt gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung und kann diese beiden Bereiche ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr auseinanderhalten. Die Stadt bietet Möglichkeiten, denen beide Künstler nachgehen, ohne wirkliche Erfüllung für ihre Wünsche zu erlangen. Sie verlieren die Orientierung und können die unterschiedliche Qualität der natürlichen und ständig präsenten urbanen Angebote nicht unterscheiden. Das Angebot entpuppt sich aber als bloßer Schein dessen, was es verspricht und beide finden ihre Wünsche – nach wirklicher Liebe und Erfolg in der künstleri-

schen Arbeit – nicht erfüllt. Sie erkennen während des Vorgangs der Verführung nicht die existentielle Bedrohung, die sich hinter den Scheinwelten versteckt.

In den drei Werken *Der eiserne Reiter*, *Der Newskij-Prospekt* und *Das Porträt* stehen Peter der Große, die Prostituierte und der Wucherer in besonderer Verbindung mit der Stadt St. Petersburg. Sie verkörpern zentrale und wichtige Eigenschaften der Stadt. In ihnen symbolisieren sich Hoffnungen und Befürchtungen der Stadtbewohner. Mit Peter dem Großen verbindet sich Schutz und Ordnung. Der Gründer der Stadt, der in dem Falconet-Denkmal so dargestellt ist, als stehe er jederzeit bereit, als sei er – bildlich direkt übertragen – auf dem Sprung, bei Unrecht und Bedrohung einzuschreiten, beherrscht die Stadt von zentralem Ort mit diesem mächtigen, von Kraft strotzenden Versprechen. Inmitten der urbanen Unordnung, Bedrohung und Ungerechtigkeit, die von der Stadt ausgehen, scheint der Imperator der Garant von Ordnung und Gerechtigkeit. Die Prostituierte verspricht, mitten in der Kälte und Anonymität der Stadt Zuneigung, Wärme und Liebe zu gewähren. Und der Geldverleiher erweckt den Schein von schnellem Reichtum und finanzieller Unabhängigkeit inmitten der Armut und Ausbeutung. Die Symbolisierung der Stadt durch Personen verstärkt das verführerische Moment, das sich mit den jeweiligen Versprechen verbindet. Dabei ist von großer Bedeutung, dass die beiden Figuren Prostituierte und Wucherer aus dem urbanen Milieu selber hervortreten und zum gesellschaftlichen Ensemble einer großen Stadt gehören. Dadurch, dass die Prostituierte und der Wucherer wichtige Aspekte des großstädtischen Lebens verkörpern, sind es urbane Ereignisse, mit denen die beiden Künstler ihre Erfahrung sammeln.

Die symbolische Personifizierung dunkler Mächte liefert Figuren oder Abbilder, in deren Macht es nicht steht, direkt in das persönliche Schicksal der Protagonisten einzugreifen. Die Figuren stehen vielmehr am Rande des Geschehens, sehen auf den Lauf des Lebens herunter, so wie Peter der Große auf den Lauf der Nawa. Sie greifen aber nicht wirklich in die Entwicklung der Geschichten ein. Sie bleiben passive Begleitfiguren, die selbst in ihrer Tätigkeit des Verführens keine individuellen Züge tragen. Sie lösen die Wende im Geschehen aus. Sie verhindern nicht die Bedrohung oder das Verderben, und das Verhängnis wird nicht von ihnen, sondern von den handelnden Personen vorangetrieben. Die zweite Version des *Porträts* führt den Bedeutungsverlust der aktiven Handlung des Wucherers vor. Während er in der ersten Version noch durch seine Rede die Verführung direkt betreibt, bleibt er in der zweiten Version stumm und wirkt allein durch seine Augen und sein Wesen. Seine Person tritt gar nicht mehr in Erscheinung. Dadurch wird deutlich, dass Gogol daran gelegen ist, seinen indi-

rekt wirkenden Einfluss hervorzuheben, d.h. die dämonischen Kräfte des Gemäldes versteckt, um unsichtbar und auf indirektem Wege die Macht wirken zu lassen.

Vor allem nutzt Gogol das Ausbleiben direkter Handlungen der beiden Verführerfiguren, um die Beteiligung der Umwelt an dem Schicksal von Tschartkow und Piskarjew deutlich zu machen. Die gesamte poetische Vorgehensweise von Gogol ist darauf ausgerichtet, die Stadt selbst in dem Gewand der Verführerin erscheinen zu lassen. Der Organismus Stadt hält die Verlockungen bereit, denen der Maler Tschartkow folgt. Obwohl er zunächst die vernünftige Idee hat, sich von den Goldmünzen Farben, Arbeitsmaterial und Stiche berühmter Bilder – die als Vorlage für das Studium dienen sollen – zu kaufen, und er das Geld dazu nutzen will, sich für drei Jahre in die Abgeschiedenheit zurückzuziehen, um sich so auszubilden – „ohne [s]ich zu beeilen, ohne an den Verkauf zu denken“<sup>39</sup> –, gibt er den Reizen und Versuchungen des umfassenden, überflüssigen und für ihn als Künstler nutzlosen Angebotes in Petersburg nach:

„Jetzt endlich war es ihm möglich geworden, alles zu bekommen, wonach er bisher mit scheelen Augen geblickt hatte, woran er sich nur aus der Ferne ergötzen durfte, wonach ihm das Wasser im Munde zusammengelaufen war. [...] Einen modischen Frack anziehen, nach dem langen Fasten wieder einmal nach Herzenslust schmausen, eine nette Wohnung mieten, ins Theater gehen, in eine Konditorei usw.“<sup>40</sup>

Die Verführung Tschartkows zum 'Modekünstler' vollzieht sich so in dem Gefüge der Stadt, die ihr reiches Angebot vor den Augen des Künstlers ausbreitet. Sein Streben nach ernsthafter Kunst findet damit ein Ende und Tschartkow wird zu einem Modekünstler, der sich mehr dem äußeren Schein hingibt als den wahren Werten der bildenden Kunst. Dadurch wird klar, dass das dämonische Porträt eine Entwicklung angestoßen hat, die erst in der entsprechenden Umgebung ihren verhängnisvollen Lauf nehmen kann. Es sind die Lockstoffe der Stadt, die den Maler dazu bewegen, sein Talent zu verpfänden. Der Künstler gibt sich von nun an mit schnellen Belohnungen zufrieden, die jenseits harter Arbeit liegen und nichts mit der Belohnung für wirkliche Kunst gemeinsam haben: „Der Maler wurde reichlich belohnt: mit einem Lächeln, mit Geld, einem Kompliment, einem warmen Händedruck und der Einladung, öfters zum Essen zu kommen; kurz, er empfing eine Unmenge schmeichelhafter Belohnungen.“<sup>41</sup> Die Auftraggeber speisen den Künstler mit Gaben ab, deren Einfachheit und

---

<sup>39</sup> Ebd. S. 221ff

<sup>40</sup> Ebd..

<sup>41</sup> Ebd. S. 232.



Wertlosigkeit Tschartkow nicht durchschaut. Was die beiden Idealkünstler in Form von wirklichen Kunstwerken entlohnt bekommen, ist für ihn nur eine flüchtige und vergängliche Bezahlung, die ihren Wert außerhalb der philisterhaften und kunstunsensiblen städtischen Gesellschaftsschicht sofort verliert.

Gogol zeigt, wie die Stadt und die diabolische Macht miteinander verwachsen sind. Das dämonische Moment erwächst aus der Mitte der Stadt, aus ihren reichen, aber auch aus ihren ärmlichen Quartieren heraus. So wie Dostojewski später in *Schuld und Sühne* und anderen Werken die detailgetreue Milieubeschreibung dazu einsetzt, menschliche Handlungen zu motivieren, so leitet Gogol das Verhängnis für Tschartkow und sein grausames Ende aus der sozialen Geographie von Petersburg her. Die Herkunft des Wucherers und dessen in einem ärmlichen Stadtviertel von Petersburg verwurzelte Geschäftsgrundlage beschreibt er in einer ausführlichen, kritischen und fast der Karikatur angenäherten Milieustudie von Kolomna, dem armen und dichtbesiedelten Stadtteil im Westen von Petersburg. Die Tätigkeit des Wucherers ist örtlich festgelegt und mit den sozialen Bedingungen dieses Stadtteils verbunden. So wie in *Der Newskij-Prospekt* die Dirne ihre Verwurzelung an bestimmtem Ort (und bestimmter Zeit) in der Petersburger Topographie hat und dieser Ort, der Boulevard, zunächst ausführlich vorgestellt wird, wird das Tätigkeitsfeld des Geldverleihers umfassend beschrieben. Die Begründung für die ausführliche Beschreibung liefert der Erzähler im Anschluss:

„Ich habe ihnen diese Leute geschildert, damit Sie verstehen, dass sie nicht selten gezwungen sind, kurzfristig eine finanzielle Überbrückungshilfe zu finden, ein Darlehen aufzunehmen; im Hinblick darauf lassen sich in diesem Milieu Wucherer eines besonderen Typs nieder, die gegen Pfand und hohe Zinsen minimale Summen ausleihen. Diese kleinen Wucherer sind gewöhnlich wesentlich mitleidloser als alle großen, weil sie ihr Gewerbe inmitten der Armut und der offen zur Schau gestellten Lumpen betreiben [...]“<sup>42</sup>

Der Verfall des Viertels und die Altersschwäche ihrer Bewohner drückt sich auch in dem Zustand des Wucherers aus, der im Sterben liegt. Der Tod ist in dem Viertel so präsent, wie im Gesicht des Geldverleihers. Er wird als lebendes Skelett beschrieben, in Todesbleiche, Attribute, die auch auf Kolomna in der Beschreibung übertragen werden. Das Viertel ächzt unter seiner Altersschwäche und seinem Verfall. Das Viertel bringt den Wucherer hervor, hält ihn am Leben und ist dabei, als er aus dem Leben scheidet. Auf dem Sterbebett ruft der Geldverleiher einen Maler, der ihn porträtieren soll, weil er glaubt, eine Hälfte seines Lebens bleibt im Porträt in der Welt, wenn das Bild von einem begabten Maler gemalt wird. Außerdem hofft

---

<sup>42</sup>

Ebd. S. 251ff.

der Geldverleiher so der Bestrafung im Jenseits zu entgehen, da ein Teil von ihm weiterleben würde. Von dem Gesicht und der künstlerischen Aufgabe fasziniert, macht sich der Maler an die Arbeit, die er gewissenhaft vorantreibt. „Das Gesicht des Wucherers war von jener Art, dass es für einen Künstler einen Schatz darstellte.“<sup>43</sup> Das Interesse an dem Wucherer und sein Mitwirken am Weiterleben machen den Künstler zum Verbündeten des Dämonischen. So wird deutlich, dass der Künstler für Gogol nicht nur für die Verbreitung von Heiligkeit verantwortlich ist, sondern auch für die Vermittlung des Teuflischen. Aber nur dem älteren Künstler gelingt es, den Dämon über das Bild am Leben zu erhalten. Der junge und unerfahrene Tschartkow ist dazu nicht in der Lage.

Auch über die Lichtsymbolik verbindet Gogol die Erscheinungen des Wucherers und der Stadt St. Petersburg. Werden im *Newskij-Prospekt* noch die Laternen dazu benutzt, die Atmosphäre des Betruges und der Täuschung zu evozieren und mit ihrem Anzünden einen wichtigen erzähltechnischen Wendepunkt zu markieren, bekommt in dieser Erzählung das Mondlicht die Funktion, den Anfangspunkt für ein unheimliches Geschehen zu setzen und die verführerische und diabolische Macht des Porträts anzukündigen. Auf dem Heimweg bemerkt Tschartkow, wie sich der Himmel über Petersburg wandelt:

Noch breitete sich die Abendröte über den halben Himmel aus, noch übergöß sie die ihr zugewandten Seiten der Häuser mit ihrem warmen Licht; doch gleichzeitig gewann das kalte bläuliche Leuchten des Mondes an Kraft. Die Häuser und die Beine der Passanten warfen leichte, fast durchsichtige Schatten. Der Maler war drauf und dran, sich der Betrachtung des Himmels hinzugeben, der von einem feinen, transparenten, unbestimmten Licht überhaucht war; und nahezu gleichzeitig entfuhr seinen Lippen die Worte: »Wie schön – dieser zarte Ton!« und der Ausruf: »Fatal! Hol's der Teufel!« Und das Porträt zurechtrückend, das ihm ständig unter dem Arm hervorzurutschen drohte, legte er einen Schritt zu.<sup>44</sup>

Das warme Licht, in das die Stadt getaucht ist, wird durch das kalte Licht des Mondes abgelöst. Nicht nur die Farbe des Lichtes verändert sich, auch die Umrisse werden undeutlicher, die Schärfe der Konturen nimmt ab, und die Unbestimmtheit nimmt zu. Das Mondlicht bewirkt die Auflösung der durch das Sonnenlicht deutlich gezeichneten Schatten. Die Schatten der Häuser und Passanten werden durch eine zweite, aus anderer Richtung einfallenden Lichtquelle 'durchsichtig'. Der später mit dem Mondlicht in Verbindung gebrachte Dämon drückt

---

<sup>43</sup> Übersetzung des Verfassers dieser Arbeit. Im Original Gogol: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Band 7. S. 294. Französische Übersetzung von Backès: „Le visage de l'usurier était de ceux qui représentent pour l'artiste un trésor.“ Nikolai Gogol: *Nouvelles de Pétersbourg*. S. 328.

<sup>44</sup> Nikolai Gogol: *Das Porträt*. Reissner. S. 204.

sich hier bereits in seiner symbolischen Bedeutung der Lichtbeschreibung folgend, in einer Körper durchdringenden und durchleuchtenden Kraft aus. Der Mond und der Fluch „Hol's der Teufel“ kündigen die dämonische Kraft des unter seinem Arm getragenen Porträts an. Die Lichtverhältnisse legen sich über die Stadt und verbinden sich zu einer einheitlichen Stimmung, der Tschartkow zunächst zu widerstehen scheint. Im Vergleich zu Piskarjew setzt die Verführung nicht unmittelbar ein, sondern geschieht langsam in mehreren Etappen. Tschartkow ist nicht in der nächsten Sekunde in Rausch versetzt, wie noch der vom Laternenlicht verwandelte Piskarjew. Erst in der folgenden Nacht erweckt das Mondlicht die Augen des Bildes zu einer solchen Lebendigkeit, dass sich der Maler der beeinflussenden Wirkung des Mondlichtes nicht mehr zu entziehen vermag. „Das Licht des Mondes, das sein Zimmer erhellt, fiel auch auf das Bild und verlieh ihm eine eigenartige Lebendigkeit.“<sup>45</sup> In *Das Porträt* begleitet das Mondlicht die Verführung und die Wende in Tschartkows innerem persönlichen Wandel, so wie in *Der Newskij-Prospekt* das künstliche Laternenlicht die Wandlung von Piskarjew begleitet. Die ursprünglichen Fragmente „Fonar umiral“ (Die Laterne erlosch) und „Straschnaja ruka“ (Die geheimnisvolle Hand)<sup>46</sup> geben trotz ihrer Kürze einen deutlichen Einblick in die Funktion der Lichtgestaltung. Der Beginn des Fragmentes „Fonar umiral“ zeigt bereits die Bedeutung des Laternenlichtes. Danach ist der Blick durch das Fenster von der Lichtgestaltung des Raumes abhängig. Selbst die Anzeige für eine neue Art von Talglichtern über dem Artikel, in dem Tschartkows künstlerische Fähigkeiten vorteilhaft beschrieben werden<sup>47</sup>, ist ein Hinweis auf den ausführlichen Einsatz der Lichtsymbolik, genauso wie das Fehlen der Kerzen in seinem Haus, als er noch ein unbekannter Maler ist.

Wie Puschkin in seiner Erzählung *Pique Dame* setzt auch Gogol das Licht ein, um bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse und Unterschiede metaphorisch zu untermauern. So hat das Wort *swet* im Russischen die beiden Bedeutungen 'Licht' und 'höhere Gesellschaft'. Diese Verbindung wird für die Szene der Vorfahrt beim Haus der Gräfin am Ende des zweiten Kapitels von Puschkin verwendet. Die helle Beleuchtung des Eingangs und der eintreffenden Kutschen weist auf die Besonderheit des Festes hin. Die mit dem Licht semantisch verbundenen Wörter bilden eine stilistische Besonderheit der Erzählung. So wird zum Beispiel die Bewegung der Menschen von der Kutsche in das Haus mit dem russischen Verb *melkat'* (schim-

---

<sup>45</sup> Ebd. S. 209.

<sup>46</sup> Nikolai W. Gogol: *Sobranie Sotschinenij w denjati tomach*. [Gesammelte Werke in 9 Bänden.] Band 7. Seite 116.

<sup>47</sup> Siehe Ebd. S. 223.

mern) belegt, von Peter Urban mit „blinken“ übersetzt: „Alle Augenblicke wurde aus dem Wagen mal das schlanke Bein einer Schönen gestreckt, mal ein gestreifter Strumpf im Diplomatenschuh. Pelze und Mantillen blinkten an dem majestätischen Portier vorüber.“<sup>48</sup> Die der puschkinschen verwandte symbolische Lichtgestaltung findet sich ebenfalls in Gogols Werk, z.B. in *Die toten Seelen* und in *Der Mantel*. Auch dort setzt Gogol das Licht zu Unterscheidung der Lebenswelt von Akakij Akakjewitsch und seinen Kollegen ein. In dem Werk *Die toten Seelen* wird die Einführung Tschitschikows in die Gesellschaft der Kleinstadt von der ausführlichen Beschreibung des Lichtes begleitet.

Im Gegenzug deutet das Fehlen von Licht auf die Bedrohung und die Gefahr hin. In „Der Mantel“ wird die Szene des Mantelraubes von der ausführlichen Beschreibung abnehmender Lichtkraft vorbereitet. Auf die helle Wohnung des Beamten, mit Laternen im Treppenhaus und blendendem Licht in der Wohnung, folgt die Abnahme der Zahl der in den unterschiedlichen Vierteln aufgestellten Laternen. Je weiter sich Akakjewitsch auf dem Heimweg von der Abendgesellschaft entfernt und seiner Wohnung nähert, desto mehr nimmt das Laternenlicht ab. Auf dem weiten Platz, wo ihm der Mantel gestohlen wird, ist es vollkommen dunkel, und nur noch ein kleines Licht am Ende des Platzes ist wahrnehmbar. Die Machtlosigkeit des kleinen Beamten wird so durch die Darstellung der Lichtverhältnisse dramatisch gesteigert. Auf diese Weise führt Gogol vor, wie sich das Licht eignet, urbane Lebenswelten zu gestalten.

Das künstliche Licht ist in seinem Werk auf das engste mit der Stadt und der sich nur dort ergebenden Einblicke und Perspektiven verbunden. Das künstliche Licht dient Gogol zur Akzentuierung und zum Hervorheben für die Handlung besonders wichtiger Szenen. In *Der Newskij-Prospekt* wird die „schöne Frau“ auf der Straße auf diese Weise eingeführt und zu einer Hauptfigur erhoben. In dem Fragment „Fonar umiral“ wird die Szene in einem unbekannten Haus durch das Licht hervorgehoben. Das Fragment beginnt mit dem Satz: „Die Laterne erlosch auf einer der entfernt gelegenen Linien der Wasilewskij Insel.“<sup>49</sup> Der Student setzt seinen Weg durch das dunkle Viertel fort, bis er auf dem Bolschoj-Boulevard vor einem Haus stehen bleibt, das seine Aufmerksamkeit auf sich zieht.

„Ein dünner Spalt im Fensterladen, durch den der Schein eines Feuers drang, zog ihn unwillkürlich an und verlockte ihn hindurchzuschauen. Er näherte sich dem Fensterladen und platzierte seine Augen an die Stelle, an der der Spalt am breitesten war, und versank

---

<sup>48</sup> Alexander Puschkin: „Pique Dame.“ In: *Die Erzählungen*. Übersetzt von Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse 1999. S. 197.

<sup>49</sup> Nikolai W. Gogol: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Band 7. Seite 116. Übersetzung vom Verfasser.

in der Betrachtung. Eine Lampe leuchtete hell in einem blauen Zimmer. Das ganze Zimmer war von verstreut herumliegenden Dingen überfüllt.“<sup>50</sup>

In den beiden Beispielen wird Gogols Umgang mit dem Licht deutlich. Die hervorhebende Wirkung des Lichtes wird als erzählerisches Mittel eingesetzt. Nur der Ausschnitt, der aus dem Dunkel der Stadt durch das Licht herausgelöst wird, bestimmt die Erzählperspektive. Das Licht kann aber nicht nur hervorheben, sondern auch undeutlich machen. Die Möglichkeiten der Verfremdung werden von Gogol besonders häufig im Zusammenhang der Lichterscheinungen eingesetzt. Die Antastbarkeit der Natürlichkeit des Lichtes zeigt die Macht des Menschen im Umgang mit Licht. Die Künstlichkeit der urbanen Umwelt, die Entfernung von der Natur wird durch das Licht deutlich. Der menschliche Umgang mit Licht birgt für Gogol etwas Teuflisches, weil die natürliche Kraft des Tageslichtes umgangen werden kann. Der Vergleich des Laternenwächters mit dem Teufel am Ende der Erzählung *Der Nemskej-Prospekt* zeigt die Möglichkeiten der Dämonisierung von Stadt, da der Laternenwächter die Macht über Licht und Dunkelheit hat. Das Anzünden von Licht im Dunkeln bedeutet insbesondere die Herstellung einer Perspektive und damit auch die erzählerische Konstruktion eines Bildausschnittes. Hieraus entsteht die Affinität des Lichtes zu den erzählerischen und poetischen Darstellungsmethoden. Das Erzählen hat die poetische Aufgabe, aus dem Dunkel des Unbekannten Gegenstände, Menschen und Ereignisse herauszuholen und sichtbar zu machen. Dieser Vorgang des poetischen Sichtbarmachens führt den Erzähler in die Nähe der übernatürlichen Kräfte und macht dadurch deutlich, dass der künstlerische Prozess den Erzähler oder einen Maler in die Nähe der teuflischen Mächte rückt. Der Künstler macht also nicht nur in der Erzählung *Das Porträt* die Bekanntschaft mit den dämonischen Kräften, sondern auch in *Der Nemskej-Prospekt* wird im Erzählvorgang die teuflische Kraft des Erzählens verdeutlicht.

Weiteres wichtiges Zubehör dämonischer Mächte ist der Spiegel. Dieser Gegenstand hat seine besondere Bedeutung als Symbol für die Darlegung der psychologischen Verflechtung von Außenwelt und Innenwelt der handelnden Personen. In diesem poetisch deutbaren Zubehör wird das Spannungsverhältnis zwischen äußerer urbaner Umwelt und innerer künstlerischer Entwicklung versinnbildlicht. Diese Bedeutung des Spiegels sieht auch Wladimir Nabokow in Gogols Werk belegt. Er hatte ursprünglich die Absicht, sein Buch über Gogol nicht allein mit dem Namen des Schriftstellers zu betiteln, sondern es *Gogol in der Spiegelwelt* zu nen-

---

<sup>50</sup>

Ebd. S. 117. Übersetzung vom Verfasser.

nen. Vieles an erzählerischem und künstlerischem Verfahren drückt sich in diesem einfachen Gebrauchsgegenstand aus. Das slawische Brauchtum misst dem Spiegel eine komplexe Bedeutung zu<sup>51</sup>. Gogol setzt ihn in erster Linie als Symbol ein. Wenn Tschartkow seine neue Wohnung bezieht und dort inmitten von Spiegelwänden lebt, dann verdeutlicht sich an dieser Stelle die Ichbezogenheit und die künstlerische Egozentrik des Malers. Die Selbstbetrachtung, die hier – wohl bemerkt – zunächst nur die zurückgeworfene äußerliche Erscheinung einschließt, führt zur Abhängigkeit von dem Selbstbild: „ständig in die Spiegel blickend“ bewegt sich Tschartkow von nun an durch Petersburg. Die Spiegel, die überall in seiner Wohnung aufgehängt sind<sup>52</sup>, symbolisieren neben der Egozentrik den Verlust der Verbindung zur Außenwelt. Nicht die Fenster öffnen Tschartkow das Gesichtsfeld auf seine Umwelt, sondern eine Fläche, die seine Blicke zurück auf sich selber lenkt. Gogol macht durch den Spiegel kenntlich, in welche Art der Isolation sich Tschartkow hineinbegibt; hinter dem gesellschaftlichen Erfolg und seiner modischen Erscheinung verbirgt sich weder eine künstlerische noch eine persönliche Substanz. Das Bild, das er von sich wahrnimmt, wird von einer Oberfläche zurückgeworfen, hinter der sich nicht das Gesehene verbirgt, sondern nichts, oder allenfalls Ziegelsteine. Die Spiegel sind mit der Petersburger Gesellschaft gleichzusetzen, da auch diese von ihrem bloßen äußeren Widerschein lebt. Das Spiegelmotiv wiederholt Gogol in ähnlicher Weise in seinem Werk *Rom*. Hier wird die Stadt Paris mit ihren vielen Spiegeln beschrieben. Die vielen Reflexionen sind für Gogol Sinnbild für die *Vanité*, die die gesamte Stadtbevölkerung beherrscht und damit eine ganze Gesellschaft in der Verirrung versinken lassen kann.

Aber die Spiegel symbolisieren noch ein Drittes: Sie stehen für den Prozess der Selbsterkenntnis, dem Tschartkow in der Erzählung unterliegt. Denn wie in den *Toten Seelen* verbindet sich mit der Selbstbetrachtung auch die Selbsterkenntnis. So wie Tschitschikow im Verlaufe des Romans wiederholt vor den Spiegel tritt, um festzustellen, dass er weder schöner noch schlanker wird und damit seine für den Roman entworfene und sein Schicksal bestimmende Verhüllung entblättert, so ist auch Tschartkow gezwungen, sich am Ende seiner Erzählung zu demaskieren. Tschitschikow stellt den Verlust des Gesichtes mit Erstaunen vor dem Spiegel fest und ruft aus: „O du heilige Mutter Gottes! wie ich garstig geworden bin!“<sup>53</sup> Der für den

---

<sup>51</sup> Im ostslawischen Raum ist das Volksbewusstsein besonders stark, dass das Spiegelbild des Menschen mit seiner Seele gleichsetzt. Dies führt zum Beispiel zum Verhängen der Spiegel im gesamten Haus, in dem eine Person gestorben ist. Dieser Glauben hat auch nach Zentraleuropa seinen Weg gefunden und fand in der romantischen Vampirliteratur häufig Verwendung. Siehe. F. Haase: *Volks Glaube und Brauchtum der Ostslaven*. Hildesheim: 1980. S. 128.

<sup>52</sup> Siehe Nikolai Gogol: *Das Porträt*. Übersetzung Reissner. S. 222ff.

<sup>53</sup> Nikolai Gogol: *Tote Seelen oder Tschitschikoffs Abenteuer. Ein Poem*. Mit Zeichnungen von Alexander

Roman entworfene Stich von Alexander Agin (Abb. 6) zeigt Tschitschikow mit gefalteten Händen vor seinem Spiegelbild stehend. Agin betont durch die demütige Körperhaltung die Folgen der Selbsterkenntnis. Wie vor einem Motivbild scheint Tschitschikow um Gnade und Läuterung zu bitten, für das, was er getan hat. Der Spiegel zerreißt den Schleier der Täuschung und der Selbsttäuschung und beendet für den Helden des Romans die Möglichkeit, sich in einer Rolle zu bewegen wie ein Schauspieler. Agin gibt Tschitschikow die Jacke in die Hand, die er gerade noch getragen hat, so wie sie auch ein Schauspieler halten könnte, der nach einem Theaterstück von der Bühne in die Garderobe getreten ist. Damit unterstreicht Agin, dass Tschitschikows Schauspiel beendet ist und ihm allein als letzte Tat das Abschminken bevorsteht.

Die Selbsttäuschung hat auch für Tschartkow nur so lange Bestand, wie er an seine eingebildete Künstlerschaft glaubt. Als der aufrichtig arbeitende Künstler aus Italien zurückkehrt und eine Kunst zeigt, die den eigentlichen Charakter tiefgründiger künstlerischer Arbeit zu zeigen vermag, wird ihm seine Selbsttäuschung bewusst und die Spiegel werfen ihm ungebrochen das Bild seiner falschen Künstlerexistenz zurück. Damit unterstützen die Spiegel die Aufrechterhaltung eines Scheins vom erfolgreichen Künstler, bis sie durch die Ereignisse der Außenwelt und die Selbsterkenntnis den Schein zerbrechen und damit den Verlust der Künstlerschaft und den anschließenden Fall noch beschleunigen<sup>54</sup>.

Der Spiegel ist ein vielfältig eingesetztes, symbolisch beladenes Instrument in der Literatur. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* dient der Spiegel zur Verklärung der Existenz des „Kleinen“, der kein Spiegelbild besitzt<sup>55</sup>. In Anlehnung an diese Erzählung von Hoffmann und die Erzählung *Der Artushof*, in der eine Figur aus dem Bild heraussteigt, kann das Porträt des dämonischen Wucherers ebenfalls als gestohlenen Spiegelbild verstanden werden, das seine Existenz unabhängig von dem Porträtierten führt. Die Erweckung aus dem Bild zeigt die diabolischen Fähigkeiten des Vaterkünstlers, der in der Spiegelwelt eine ihm eigene Macht verliehen bekommt. Das Licht und der Spiegel dienen deswegen auch immer als Insignien des Künstlers.

---

Agin. Übersetzt von Sigismund von Radecki. Berlin: Rowohlt 1938. S. 367.

<sup>54</sup> Vgl. Dudeks These. In G. Dudek: „Die typologische Opposition von Dichterbildern als Ausdrucksform des gesellschaftlich ästhetischen Ideals in der klassischen russischen Literatur.“ In: *Zeitschrift für Slavistik*. Band 8. (1963). S. 407-423.

<sup>55</sup> „Es ist so ganz wahr«, sprach ich, »man möchte sagen, wie aus dem Spiegel gestohlen.« Der Kleine springt auf: „Das ist albern, das ist toll, wer vermag aus dem Spiegel Bilder zu stehlen?“ E.T.A. Hoffmann: „Die Abenteuer der Silvester-Nacht“. In: Hoffmanns Werke. Band 1. Frankfurt a.M.: Insel 19, S. 213.

Die Spiegelwelt stellt aber – dies auch die Meinung von Wladimir Nabokow in dem oben genannten Werk – in besonderem Maße inneres Sein und Befinden in der Außenwelt dar. Dieses von Gogol permanent und virtuos als poetisches Verfahren umgesetzt, beruht darauf, die psychologische Entwicklung und die seelische Verfassung der Figuren in der sie umgebenden Außenwelt sichtbar werden und den dargestellten Raum immer im Verhältnis zu der Innenwelt ihrer Figuren erstehen zu lassen. Allein von den Protagonisten und weniger von den Erzählern abhängig, konstruiert er sich als eine Äußerung personengebundener Schicksale und Lebensläufe. Die genaue geographische Festlegung auf bestimmte Stadträume erhält hier ihre Begründung, da sie erst die Grundlage zu einer Orientierung im mehrdeutigen Raum ermöglicht, einer Orientierung, die sich auf das Finden von psychischen Spuren genau so wie von physischen Spuren verlässt. Die Konstruktion des Raumes in *Das Porträt* folgt den Bauplänen einer Spiegelwelt, in der sich zwei Sphären, äußere und innere, durchdringen.

„Kein Wunder, dass die Stadt St. Petersburg ihre Wunderlichkeit preisgab, als Rußlands wunderlichster Russe durch ihre Straßen ging. Denn St. Petersburg war eben das: eine Reflexion in einem trüben Spiegel, ein gruseliges Durcheinander von Gegenständen, von denen falscher Gebrauch gemacht wurde, Dingen die rückwärts gingen, je schneller sie vorwärts liefen, hellgrauen Nächten anstatt der gewöhnlichen schwarzen Tage – der «schwarze Tag» eines schäbigen Kanzelisten.“<sup>56</sup>

Der Spiegel ist demzufolge nicht nur symbolisches Attribut für die Eitelkeit, die Selbstsucht, die Egozentrik oder die Isolation einzelner Figuren – wie zum Beispiel Tschartkow in *Das Porträt* – sondern auch das Sinnbild für die Erscheinungsform einer ganzen Stadt. Durch das ausgeprägte Beschreiben des Erlebens der Personen wird St. Petersburg nicht direkt in Gogols Werk dargestellt, sondern spiegelt sich in der Wahrnehmungswelt der Figuren. Die Stadt wird auf diese Weise insbesondere in den Bereichen zugänglich und in den Teilen sichtbar, die sonst im Verborgenen bleiben würden. In der Spiegelung, die das Gogolsche Erzählverfahren beinhaltet, werden die eigentlich interessanten Aspekte der Stadt unter einer belanglosen Schicht der Allgemeingültigkeit geborgen. Denn die individuelle Erfahrungswelt, die sich abseits der offensichtlichen und allgemeingültigen Erscheinungen verbirgt, wird erst im literarischen Verfahren der individuellen Reflexion wahrnehmbar. Gogol macht immer wieder auf diesen Umstand aufmerksam (siehe das Ende der Erzählung *Der Newskij-Prospekt*).

---

<sup>56</sup> Wladimir Nabokow: *Nikolaj Gogol*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg: Dieter E. Zimmer. Band 16. Hamburg: Rowohlt 1990. S. 22.



Der Spiegel ist seit der Antike ein wichtiges Motiv. Max Milner hat auf die Verwendung in der antiken Mythologie hingewiesen<sup>57</sup>. Der böse Blick der Medusa kann von Perseus durch die glänzend polierte Fläche seines Schildes umgangen werden. Der Spiegel beweist sich dadurch als Schutz vor der dämonischen Macht der Medusa. Die Bedeutung der Spiegels für die Gestaltung des Stadtraumes und die vielfältige Verwendung dieses Motivs zieht sich durch die Literatur des gesamten 19. und verliert seine Auswirkung auch nicht im 20. Jahrhundert.

### 3. Mythos Großstadt: Dostojewskis Übernahme der Motive von Gogol

Auch Dostojewskis Roman *Der Doppelgänger* führt das poetische Verfahren der Verschränkung von Außenwelt und Innenwelt im Sinne Gogols fort. Hier bekommt der Spiegel ebenfalls eine die Geschichte leitmotivisch begleitende Aufgabe. Der Roman beginnt mit dem Blick des Protagonisten Goljadkin in den Spiegel. Die ganze psychologische Verwicklung um Selbsterkenntnis und Erlangen der Selbstbestätigung durch die Umwelt drückt sich durch die Benutzung des Spiegels mit der Reflexion des Selbst aus. Dostojewski bezieht sich in der Komposition und Verwendung dieses Motivs auf *Die Nase* und die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* von Gogol. Dostojewskis Geschichte wird von einem Erzähler vorgestellt, der nicht eine objektive Seite der Handlung wiedergibt, von der aus die Handlungen des Protagonisten beurteilt werden könnten. Die Vorkommnisse werden aus der Sicht des Protagonisten beschrieben. Daraus entsteht die Konfusion zwischen Ich und Er, Außenwelt und Innenwelt.

*Der Doppelgänger* ist auch ein Beispiel für Dostojewskis unterschiedlichen Umgang mit dem Stadtmotiv im Laufe seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Am Anfang unter dem Einfluss von Gogol stehend, verändert sich Dostojewskis poetischer Umgang mit Petersburg von dem Werk *Arme Leute* (1846) bis zu den großen Romanen der 60er und 70er Jahre. Anhand des Werkes von Dostojewski wird der Wandel von Petersburg zur Großstadt nachvollziehbar. Die meisten russischen Künstlererzählungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts haben ihren Handlungsort noch in der Provinz<sup>58</sup>. Dennoch beginnen auch in Russland die großen Städte bevorzugte Handlungsorte zu werden, wie z. B. in Wsewolod Garschins Novelle *Die Künstler* und Tolstois Erzählung *Albert*. In Garschins Werk von 1879 wird das Leben des Malers Rjabinin in der ganzen Zerrissenheit dargestellt, die aus der Unverträglichkeit der modernen Zeit mit der

---

<sup>57</sup> Siehe das Kapitel „Le miroir de Persée“ in Max Milner: *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*. Paris: Gallimard 1991. S. 29f.

<sup>58</sup> Siehe Elisabeth Cheauré: *Die Künstlererzählung im russischen Realismus*. Frankfurt a. M./ Bern/ New York: Lang 1986. S. 296.

künstlerischen Tätigkeit herrührt. Die in Petersburg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit vorangeschrittene Industrialisierung beschäftigt den jungen Porträtisten, der in seiner Kunst versucht, einen Arbeiter in seiner schweren und verschleißenden Tätigkeit darzustellen. Der Künstler scheitert an der Aufgabe, das reale Leben in der Kunst wiederzugeben, und verlässt enttäuscht die Stadt für eine Stelle als Provinzlehrer. Dass hier das proletarische Petersburg mit den schlechten Arbeits- und Wohnverhältnissen als Bild für die moderne Stadt dient, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass andere urbane Motive bereits vorher die Großstadt Petersburg ankündigen und sich als bevorzugte Großstadtelemente etablieren. Inwieweit Gogols Erzählungen die modernen Aspekte des Großstadtlebens zeigen und dadurch neue urbane Gegenwärtigkeit hervorrufen, wird deutlich, wenn einzelne Motive mit denen verglichen werden, die 20 oder 30 Jahre später die Literatur noch in der selben Form beschäftigen. Neben dem bereits erwähnten Spiegel werden andere Merkmale der Großstadt in den Mittelpunkt gerückt; eines davon ist die Prostitution.

Gogol macht in seiner Erzählung *Der Newskij-Prospekt* die käufliche Liebe zu einem der zentralen Erzählgegenstände. Die unbekannte Prostituierte wird zur Auslöserin der schicksalhaften Verkettung, die am Ende den Maler Piskarjew ins Verderben führt. Der Maler wird durch die abendliche Begegnung mit der unbekannten Frau aus seiner Welt gerissen und beginnt seine Reise in das Reich der Träume und der Rauschmittel. Die Darstellung der Prostitution in der Literatur ist an sich nichts Neues. Das 18. Jahrhundert kennt die Schilderung der freien und käuflichen Liebe bereits, allerdings nur in der häuslichen Form, d. h. in dem Erzählen des erotischen Lebens in Freudenhäusern, verlassenen Landhäusern oder den Boudoirs. Im 19. Jahrhundert wird der vorherrschende Ort für die Darstellung der Prostitution hingegen die Straße<sup>59</sup>. Der Hinweis von Walter Benjamin, die Prostitution in den Großstädten mache die Frau nicht nur zur Ware, sondern zum Massenartikel, erklärt diesen Ortswechsel innerhalb der Stadt. Benjamins Interesse an dem Werden der Großstädte, insbesondere dem von Paris, und seine Suche nach Spuren der literarischen Vermittlung dieses Entwicklungsprozesses, wofür er sich insbesondere das Werk Baudelaires vornimmt, führt bei ihm zu einer

---

<sup>59</sup> Siehe hierzu Baudelaire und die Ausführungen von Walter Benjamin in *Zentralpark*: „In der Gestalt, die die Prostitution in den großen Städten angenommen hat, erscheint die Frau nicht nur als Ware sondern im prägnanten Sinne als Massenartikel. Durch die artifizielle Verkleidung des individuellen Ausdrucks zugunsten eines professionellen, wie er als Werk der Schminke zustande kommt, wird das angedeutet. Dass es dieser Aspekt der Hure war, der sexuell bestimmend für Baudelaire wurde, dafür spricht nicht zuletzt dass in seinen vielfältigen Evokationen der Hure nie das Bordell den Hintergrund bildet, dagegen oft die Straße.“ Walter Benjamin: *Zentralpark*. In: Gesammelte Werke. Band I. Abt. 2. S. 686.

Fokussierung auf eben jene Motive, die zur Schaffung des Mythos von der modernen Stadt beigetragen haben. Dass auch Gogol das Gespür für den urbanen zeittypischen Veränderungsprozess besaß, wird deutlich, wenn die Form und die Schwerpunkte seiner Stadtdarstellung untersucht werden. In den Petersburger Erzählungen werden die urbanen Motive gerade in der Form geschildert, dass nicht der Bezug zur Vergangenheit hergestellt wird, sondern das Neue in den Vordergrund rückt. Benjamins Behauptung, in der Großstadt sei die sich auf der Straße prostituierende Frau zu einem Massenartikel geworden, trifft auch für die Erzählung *Der Nemskej-Prospekt* zu, da Gogol geschickt die Kommerzialisierung des Boulevards in den Vordergrund rückt. Die Einleitung führt das vielfältige Warenangebot auf der Straße vor, das auf Ladenschildern angekündigt und hinter Schaufenstern dargeboten wird. Am Abend wandelt sich das Bild: Die Schaufenster werden in der Nacht nicht beleuchtet und so tritt eine andere Ware in den Vordergrund, die sich vor den Glasscheiben im Laternenlicht anbietet. Gogol macht den Bezug durch den schnellen Übergang von der Beschreibung der Schaufenster zu der auf dem Boulevard stehenden Frauen offensichtlich und bildet die Frauen somit als Massenartikel ab. Der Austausch des täglichen und nächtlichen Warenangebots führt bei Gogol bereits zu einer Intensivierung des Verhältnisses des Passanten zu dem Angebot. Die Ware Mensch rückt den über den Boulevard spazierenden Menschen näher und ist frei von Abgrenzung durch die Glasscheiben.

Wenn, wie in diesem Beispiel gezeigt, bereits Mitte der 30er Jahre Motive in ihrer neuen urbanen Form entstehen, die in dieser Form Eingang in die Ausstattung der modernen Großstadt gefunden haben, macht dies deutlich, dass der Prozess der Verstädterung ein kontinuierlicher Prozess ist, und die Unterscheidung zwischen Großstadt und Stadt in dieser Zeit nicht an Hand gefestigter Merkmale vorgenommen werden kann. Die Entstehung der Großstadt, wie sie geschichtlich oder soziologisch betrachtet und beschrieben werden muss, wird von einer literarischen Abbildung begleitet, die schon früh besondere Merkmale ihrer Veränderung festhält, ohne brauchbare Hinweise für die Kategorisierung in Groß und Klein zu liefern. Die Literatur geht vielmehr in dieser Zeit auf das Uneindeutige, auf die Anzeichen des Übergangs und der Veränderung ein, als sich auf bereits erreichte Konstanten und festgeschriebene urbane Äußerlichkeiten festzulegen, die zu einem einheitlichen Bild der großen Stadt führen würden.

Die Definition von Großstadt wird in der Literatur vielmehr eine Frage des Verhältnisses der Figuren zu ihrer Umwelt. Das Moderne und das Großstädtische ist zu Beginn mehr eine Frage des „wie nehme ich die veränderte Umwelt auf“ als „wie ist die Stadt“. Erst die Begeg-

nung Piskarjews mit der Prostituierten und die Verfolgung in ihre Wohnung macht es möglich, das Schicksal der Frau so darzustellen, dass es einer Mythologie der Großstadt entspricht. Hierbei eignet sich die Figur des Künstlers besonders gut für die Darstellung des Mythos Großstadt. In seiner Ausstattung (teilweise aus der Romantik herrührend) ist er ein Träumer, ein Idealist, ein Ästhet, jemand der dem Schönen zugeneigt ist, ein Gestalter von fremder und jenseitiger Welt, der in der Konfrontation mit der Realität an existentielle Grenzen stößt. Gerade die neue Welt muss ihn schnell an die Grenzen seiner Integrationsfähigkeit führen, da er durch seine persönliche Prägung und Denkweise nicht mit dem ausgestattet ist, was ihn in der modernen Welt bestehen lässt. Der Mythos der großen, unheimlichen Stadt baut sich in der Literatur gerade über diesen Gegensatz auf, da die mit der Person zusammenhängende Wahrnehmung zu einem Bild der Stadt führt, das alles ins Unermessliche und Unbegreifbare steigert. Dabei wird in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht die Bewältigung zu dem vorherrschenden Thema, sondern die Flucht in eine andere Wirklichkeit. So führt die Flucht vor dem Fremden, das die Stadt in ihrem großen Reichtum birgt, zu einer Verstärkung dieser Mächte und verbindet sich unauflösbar mit diesen. Die Dämonisierung ist dabei eine der Grundlagen für die Schaffung des Mythos Großstadt.

Die Veränderung der Stadt Petersburg zwischen der Zeit, in der Gogol sie beschreibt, und der Zeit, in der sie den Status einer Großstadt erlangt, ist besonders deutlich im Werk von Dostojewski zu verfolgen. Sein literarischer Umgang mit dem urbanen Mythos wandelt sich in dem Maße, wie das Bewusstsein von Stadt wächst. Eine besonders wichtige Rolle spielen auch in dieser Entwicklung die Künstlerfiguren. Auch wenn in *Arme Leute* die Protagonisten keine Künstler sind, so trägt der Held in *Helle Nächte* (1848) deutliche Züge dieses Types<sup>60</sup>. In den *Hellen Nächten* wird der junge Mann ohne Namen, der sich in seinen Träumen eine eigene Welt erschafft, durch die Traumwelt zum „Künstler seines Lebens“<sup>61</sup>. Dass er davon träumt, Dichter zu werden, unterstützt die künstlerähnliche Verhaltens- und Denkweise. Das wichtigste Indiz für die Nähe des Helden zur Künstlerfigur ist allerdings der Umgang mit der Stadt und die Entwicklung neuer Abbildmethoden für die Darstellung dieser Umwelt. Hieraus ergibt

---

<sup>60</sup> Der junge Mann träumt davon, Dichter zu sein und später berühmt zu werden. Auf die Frage, wovon der junge Mann träumt, folgt die Antwort: „Was soll diese Frage? Von allem möglichen: von der Rolle eines Dichters, der zuerst keine Anerkennung findet dann aber mit dem Lorbeer bekränzt wird; von der Freundschaft mit E.T.A. Hoffmann, [...]“. Dostojewski: *Helle Nächte*. S. 33. Siehe auch Cheauré: „In Dostoevskijs Werk findet sich keine Künstlererzählung im engeren terminologischen Verständnis. Dennoch erinnern einige der romantisch-schwärmerischen Helden in Dostoevskijs frühen Werken (*Weißer Nächte*) an Künstlerfiguren.“ Cheauré: *Die Künstlererzählung im russischen Realismus*. S. 53.

<sup>61</sup> Dostojewski: *Helle Nächte*. S. 34.

sich auch die Nähe seiner Geschichten zu denen von Gogol. Nicht nur die Figuren der beiden Schriftsteller sind miteinander verwandt, sondern auch die Art, wie sie in den erzählerischen Aufbau integriert werden und über sie die Stadtwirklichkeit literarisch zugänglich gemacht wird. Dostojewski hat selber auf den Einfluss des Werkes von Gogol hingewiesen und diesen persönlich zu seinem Vorbild erklärt. So ist es nicht verwunderlich, dass sich seine Verbundenheit mit dem Werk von Gogol auch in dem Umgang mit dem Großstadtmotiv zeigt und bereits in seinem frühen Werk der Mythos Großstadt entsteht. Die Abbildung der dunklen und unergründlichen Seiten Petersburgs, die in Dostojewskis Gesamtwerk wiederholt auf der genauen Schilderung der Topographie der Stadt aufbauen, führen zu einer typischen inneren Epik. Wie in Gogols Werk wird erst über das Schicksal der Figuren die Umwelt in ihrer Tiefe sichtbar, und wird im Erzählen Petersburg zu einem zusammengesetzten Bild von individueller Wahrnehmung und äußerer Objektwelt.

Dostojewskis *Helle Nächte*, mit den Untertiteln „Ein empfindsamer Roman, aus den Erinnerungen eines Träumers“, zeigen deutlich die Fortsetzung dieses von Gogols Künstlerfiguren herrührenden Persönlichkeitsbildes, das für die Erzählung der modernen Stadt und die Entstehung ihres Mythos von großer Bedeutung ist. Die Ähnlichkeit zu dem Maler Piskarjew aus Gogols Erzählung *Der Newskij-Prospekt* ist dabei so groß, dass die Ausrufe Piskarjews dem Erzähler in Dostojewskis Werk als Vorlage zur Charakterisierung des jungen Mannes dienen:

„Seine Einbildungskraft ist von neuem geweckt und angeregt, und auf einmal blitzt wieder eine neue Welt, ein neues bezauberndes Leben mit einer glänzenden Perspektive vor seinem geistigen Blicke auf. Ein neuer Traum, ein neues Glück! Eine neue Dosis eines raffinierten, süßen Giftes! Oh, was soll er in unserm realen Leben!“<sup>62</sup>

Der Antagonismus zwischen Traumwelt und Realität dient als Grundlage der Persönlichkeitsbeschreibung, und durch die Konstruktion des Gegensatzes wird festgelegt, wie sich die Erzählperspektive entfaltet. Die Parallelität in der Charakterisierung von Piskarjew und dem unbekannten Jüngling in *Helle Nächte* setzt sich auch in der Handlung fort. Der junge Mann begegnet wie Piskarjew einer fremden Frau, die ihn aus der Einsamkeit erlöst. So wird der Anonymität der Stadt – zunächst einmal – die Aussicht auf eine Bekanntschaft entgegen gesetzt. Das Motiv der anonymen Begegnung wird am Anfang des Werkes aufgegriffen. Hier entsteht die Vertrautheit und eine Form der losen Bekanntschaft dadurch, dass sich die beiden

---

<sup>62</sup> Ebd. S. 33. Bei Gogol heißt es: „Du großer Gott, was ist das Leben! Ewiger Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Traum.“ Gogol: *Der Newskij-Prospekt*. Holm. S. 38.

wiederholt zu gleicher Zeit und am gleichen Ort auf der Straße treffen und eine Übereinstimmung ihrer Situation erkennen.

Der junge Mann bleibt jedoch seiner bisherigen Lebensweise verhaftet. Er findet keinen Weg aus seiner Versunkenheit und so bleibt die Frau, ähnlich wie die Frau in Gogols *Der Newskij-Prospekt*, schemenhaft und für ihn die Möglichkeit einer Annäherung versperrt. Dass die Begegnung mit der Frau in der Nacht stattfindet, in einer der hellen Petersburger Sommernächte, verstärkt den Grad seiner träumerischen Entrückung. Bestärkt durch einen Ausflug auf das Land, wo er zwischen Feldern und Wiesen spazieren geht, kehrt er in die Stadt zurück. Die unauflösbare Verbindung seines Schicksals mit der Stadt zeigt sich in diesem Ausflug, der zunächst wie eine Befreiung von den Fesseln der Stadt empfunden wird. Das Stadttor hinter sich lassend, empfindet er die Freiheit der Natur: „Und ich war so froh, wie ich es noch in meinem ganzen Leben nicht gewesen war. Gerade wie wenn ich plötzlich nach Italien versetzt wäre, so stark wirkte die Natur auf mich, den halbkranken Städter, der in den Mauern der Stadt beinah erstickt war.“<sup>63</sup> Die Rückkehr in die Stadt und die Begegnung mit der unbekannten Frau lassen den jungen Mann in sein gewohntes Verhaltensmuster verfallen. Das Gespräch und die flüchtige Bekanntschaft führen bei ihm zu der Hoffnung, nicht durch das Ereignis glücklich zu werden, sondern durch die Erinnerung daran:

„Ich bin ein Träumer; mein Leben ermangelt dermaßen der Realität, dass solche Augenblicke wie dieser, wie der jetzige, für mich die größte Seltenheit sind und es mir ein zwingendes Bedürfnis ist, mir diese Augenblicke in meinen Träumen immer wieder vorzuführen. Ich werde mir von Ihnen eine ganze Nacht, eine ganze Woche, ein ganzes Jahr lang etwas vorphantasieren. Ich werde unter allen Umständen morgen hierher kommen, gerade hierher an diese Stelle, gerade zu dieser Stunde, und ich werde in der Erinnerung an unsere heutige Begegnung glücklich sein.“<sup>64</sup>

So zeigt sich wie bereits bei Gogols Figur Piskarjew die Neigung, die Realität zu Gunsten des Traumes zu verlassen, um das den Protagonisten in der Wirklichkeit versagte Glück zu finden. Vielmehr noch lässt sich in der Traumwelt – in der durch Visionen und Phantasie entrückten Gedankenwelt – eine neue, viel bessere Realität erschaffen, die alles andere übertreffen kann. Hier liegt die eigentliche Motivation des jungen Mannes; sein Anliegen ist nicht nur die Flucht, sondern die Erschaffung einer schöneren Welt durch die Einbildungskraft, die die Wirklichkeit ersetzen soll:

---

<sup>63</sup> Dostojewski: *Helle Nächte*. S. 13.f.

<sup>64</sup> Ebd. S. 20f.

„[...] er wünscht nichts, weil er über allen Wünschen steht, weil er selbst der Künstler seines Lebens ist und es sich in jeder Stunde nach neuem Belieben gestaltet. Und so leicht, so natürlich lässt sich diese märchenhafte, phantastische Welt erschaffen! Als ob das alles keine bloße Vision wäre! Wirklich, zu manchen Zeiten ist er nahe daran, zu glauben, dass dieses ganze Leben nicht die Wirkung eines gereizten Gefühls, nicht eine Luftspiegelung, nicht eine Täuschung der Einbildungskraft, sondern geradezu etwas Wirkliches, Wahres, Existierendes sei!“<sup>65</sup>

Dostojewski erschafft hier einen Charakter, der überzeugt davon ist, in der geträumten Welt noch mehr zu Hause sein zu können als in der wirklichen Umgebung. Der junge Mann setzt sich das Träumen der Wirklichkeit sogar zum Ziel und macht das Verwischen der Unterscheidungsspuren zwischen Traum und Wirklichkeit zum Zweck seiner Handlungen. Er ist sich seiner schöpferischen Kraft, den dieser Verschleierungsprozess verlangt, bewusst und bezeichnet sich gar als „Künstler seines Lebens“. Dass er sich in einem bewussten Umgang mit sich selber sieht, macht die wiederkehrende Reflexion deutlich, die ihn seiner Selbstbetrachtung aussetzt.

So erkennt der versunkene Held auch, dass er nicht ein Einzelschicksal besitzt, sondern stellt – nicht ohne Ironie – fest: „Ich bin ein Typus.“<sup>66</sup> Dass dieser weltabgewandte Typus, der aus der romantischen Literatur hinlänglich bekannt ist, sich der urbanen Welt Petersburgs aussetzt, macht den spannenden Teil des Romans aus. Wie in Gogols Novellen setzt sich auch hier ein Charakter der Stadt aus, der am wenigsten in der Lage scheint, sich seiner Umgebungswelt annähern oder anpassen zu können. In dem Verweis auf den Typus und den „Künstler seines Lebens“ wird deutlich, dass hier eine bestimmte Figur als Vermittler eingesetzt wird, eine Figur, die sich den ästhetischen Möglichkeiten der Abbildung der Außenwelt nicht versagt und den Prozess der Vermittlung offen hält, da sie sich selber frei von allgemeiner Empfindung und Wahrnehmung macht. So wird eine literarische Figur in das Werk eingebunden, die den Weg der Abbildung offenlegt. Auf diese Weise wird auch die literarische Wirkung des Dämonischen gesteigert. Das Halbdunkel der Petersburger Nacht ist besonders gut dazu geeignet, das Reich zwischen Traum und Wachen, eine Sphäre der Undeutlichkeit entstehen zu lassen. Und der Träumertypus verwebt sich besonders leicht in dieses poetische Geflecht, da er Schöpfer von Visionen ist, die ihren Ursprung in der Zwielftigkeit der hellen Nächte haben.

---

<sup>65</sup> Ebd. S. 34.

<sup>66</sup> Ebd. S. 25.

In dem Roman *Schuld und Sühne* stellt der Erzähler fest, dass in der „künstlichste[n] aller Städte“ auch das Klima seine Wirkung auf die Menschen zeigt: „Es gibt wenige Orte, wo sich so viele trübe, starke, seltsame Momente, die auf die menschliche Seele wirken, vereinigt finden wie in Petersburg. Wie mächtig sind allein schon die Einwirkungen des Klimas!“<sup>67</sup> Dostojewski stellt auf diese Weise den Bezug zwischen seinen Protagonisten und ihrem Aufenthaltsort Petersburg immer wieder her. Petersburg und seine schroffen Seiten, die Stadt voller unerklärlicher Phänomene wird zu einem unheimlichen Anstifter von außergewöhnlichen Lebensschicksalen.

#### 4. Der Teufel als Erzähler von Paris

Das *tableau* des 18. Jahrhunderts betrachtet die Stadt als einen lebenden Organismus. Die Beobachter des *tableaus* sind fasziniert von dem Zusammenspiel der unterschiedlichen Teile und Aspekte der Stadt, die sich in ihren Vorstellungen zu einem zusammenhängenden und klassifizierbaren Ganzen zusammensetzen. Sébastien Mercier versteht sich in seinen *Tableau de Paris* noch als Entdecker der französischen Hauptstadt, und er will sie von unten nach oben, von Süden nach Westen und von Osten nach Westen erforschen und vermessen. Geleitet wird er von der Überzeugung, seine Beschreibungen dienen der Erhellung und dem Verständnis der unterschiedlichen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse in der französischen Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts. Der *homme de lettre* des 18. Jahrhunderts, dem Wissenschaftler noch näher als dem von seinen Empfindungen geleiteten Schriftsteller späterer Prägung, geht von einem rationalen Hintergrund für die Schilderungen seiner Erlebnisse und Wahrnehmungen aus. Der Beschreibungsstil der Parisdarstellung, obwohl oft weiterhin die Bezeichnung *tableau* tragend, ändert sich in den folgenden Jahrzehnten allerdings vollkommen. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, nachdem drei System- und Machtwechsel das politische und gesellschaftliche Gefüge in Paris durcheinandergebracht haben und der nächste Machtwechsel kurz bevorsteht, hält auch in Frankreich die Romantik Einzug. Unter dem Einfluss von Lord Byron – und dessen Verehrung für das Jenseitige und den Satanismus –, nach dem Bekanntwerden der deutschen Romantiker, vor allem der Erfolg der Erzählungen von E.T.A. Hoffmann und des *Faust* von Goethe, erhält das diabolische Moment einen unverrückbaren Platz in dem neuen Selbstverständnis französischer Schriftsteller und Künstler.

---

<sup>67</sup> Dostojewski: *Schuld und Sühne*. S. 680.



In Paris legt sich eine dämonische Stimmung über die Stadt. Die Darstellung des städtischen Raumes verbindet sich insbesondere in den Stichen von Charles Meyryon mit einer dunklen Atmosphäre. Unerklärliche Wesen, die am Himmel über die Stadt ziehen, sind nicht näher identifizierbar und von unbestimmter Herkunft. Die mit einfachen Mitteln geschaffene phantastische Welt überträgt sich in dem Bild auf die Stadt und ihre Gebäude. Durch den Kontrast zwischen hellem Himmel und dunkler Zeichnung der Gebäude entsteht der Eindruck der Verbindung von jenseitigen Wesen und Pariser Welt. Dieser Kontrast wird um so deutlicher, je bekannter und repräsentativer die Gebäude auf den Stichen sind; die dunklen Mächte ziehen unbeeindruckt über die Dächer der Gebäude staatlicher Gewalten. Den Höhepunkt dieser Gegenüberstellung von verschiedenen Mächten bildet das Bild mit der Schar der an römische Kampfwagen erinnernde Gefährte über dem Marineministerium (Abb. 7). Aber auch Darstellungen der *Morgue* deuten die ständige Präsenz jenseitiger Mächte in der Stadt an, über die ihre Bewohner keine Gewalt besitzen.

In der Literatur bildet Victor Hugos Roman *Nôtre Dame de Paris* (1832) einen wichtigen Wendepunkt in der Stadtdarstellung und ein wichtiges Beispiel für die Verschiebung in der Wahrnehmung von Paris. In seinem Roman wird das mittelalterliche Paris auferweckt, um der Stadt ein neues Gesicht zu verleihen. Die Stadt Paris wird nach der Veränderung der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts aus einem neuen Betrachterwinkel beschrieben. Wie schon bei Mercier wird in den bekannten Chroniken der 30er bis 50er Jahre des 19. Jahrhunderts, *Livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris* (1845-46), *Paris et les Parisiens au dix-neuvième siècle* (1856) und den *Tableau de Paris* von E. Texier (1852/53) die Erzählsituation, zumeist am Anfang der Texte, ausführlich dargelegt. So wird z. B. am Anfang der Stadtchronik *Livre des Cent-et-Un* die Aufgabe des Werkes mit der des Teufels aus Lesages Roman *Le Diable boiteux* verglichen. Die diabolischen Kräfte des hinkenden Teufels, die Asmodée auf seiner Reise über die Dächer von Madrid den Blick in die Wohnungen unter ihm ermöglicht, werden von Jules Janin auf die Erzählsituation der Stadtchronik übertragen: „Asmodée n'est plus quelqu'un, Asmodée, c'est tout le monde.“<sup>68</sup> Der Blick durch die Hauswände in die Wohnungen der Bewohner von Paris soll jedermann, der das Buch liest, durch die Konstruktion der Erzählperspektive des *Livre des Cent-et-Un* ermöglicht werden. Das Privileg, das Asmodée noch besaß, wird in der Literatur der Romantik zu einem allgemeinen Betrachterstandort. Der Titel

---

<sup>68</sup> *Livre des Cent-et-Un*. Band 1. Paris: 1831. S. 14.

der Stadtchronik *Les Français peints par eux-mêmes*<sup>69</sup> macht dieses Programm deutlich. Der gleiche Vorgang wiederholt sich noch ausführlicher in der Chronik *Le Diable à Paris*.

In den Jahren 1845 und 1846 erscheint *Der Teufel in Paris*, eine Anthologie von zahlreichen Autoren, darunter Charles Nodier, George Sand, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Théophile Gautier und Alfred de Musset<sup>70</sup>. In einer Rahmengeschichte wird eine Begründung für den Titel geliefert. Der Teufel wünscht, einen Bericht von der Lage auf der Erde zu erhalten. Er will aber nicht selber dorthin reisen, deswegen schickt er einen Gesandten, den er in Anlehnung an Lesages *Le diable boiteux* Flammèche tauft. Der Auftrag ist klar und deutlich formuliert:

„Tu y seras, sous la forme qu’il te plaira de choisir, mon correspondant et mon ambassadeur, et tu auras soin, si tu tiens à mes bonnes grâces, de m’écrire toutes les semaines pour m’en donner des nouvelles. Je prétends apprendre de toi tout ce qui s’y passe, et qu’une fois tes notes envoyées, on sache ici de Paris tout ce qu’il est bon, tout ce qu’il est, diaboliquement parlant, possible d’en savoir.“<sup>71</sup>

Hieraus ergibt sich für die Geschichten die besondere Erzählsituation, da für den Teufel geschrieben wird, der die Erde nicht selber betreten will (siehe das Frontispiz von *Le Diable à Paris* von Gavarni, Abb. 8). Es entsteht eine Betrachtersituation, in der alles neu beschrieben und entdeckt werden muss. Denn die zentrale Frage, die sich der Teufel stellt, „Qu’est-ce que Paris?“<sup>72</sup>, kann Flammèche nur beantworten, wenn er sich der ausführlichen Betrachtung der Stadt verschreibt und sich dabei der vom Teufel verliehenen Fähigkeiten bedient. Der diabolische Betrachter, der für die Schublade des Teufels (*Le tiroir du diable*) schreibt, interessiert sich, wie schon Lesages Beobachter Asmodée, für das Alltägliche und Gewöhnliche am Aufenthaltsort. Nicht die philosophische Betrachtung des Entfernten oder Abstrakten beherrscht den Beobachter, sondern das gewöhnliche Geschehen in ihrer unmittelbaren Nähe:

„Car, il faut oser le dire, le pays le moins exploré aujourd’hui c’est Paris lui-même. Un poète a dit aux philosophes: N’allez pas vous perdre dans les mers lointaines de la métaphysique, ô vous qui mourez sans avoir fait le tour de vous-mêmes! Ne pourrait-on pas dire aux Parisiens qui voyagent: Pourquoi faites-vous tant de chemin avant de voyager

---

<sup>69</sup> *Les Français peints par eux-mêmes, La grande ville*. Paris: Hetzel (mit Zeichnungen von Daumier.)

<sup>70</sup> *Le Diable à Paris*. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc, etc. Illustrations Gavarni. 2 Bände. Paris: Hetzel 1845-1846.

<sup>71</sup> Ebd. S. 23.

<sup>72</sup> Ebd. S. 375.

dans Paris? L'Orient n'est plus qu'à Paris, à Paris seul sont les forêts vierges; rien de nouveau sous le soleil, si ce n'est sous le soleil de Paris.“<sup>73</sup>

Wegen der Alltäglichkeit verschließt sich die Stadt jedoch zunächst ihrer Betrachtung. Was schon Mercier festgestellt hat, gilt auch für die nachfolgende Beobachtergeneration: das Sehen muss gelernt werden. Denn erst hinter dem Gewöhnlichen tritt das für den Teufel Interessante hervor. Hier liegt der Grund für das Erzählen der Rahmengeschichte mit dem Auftritt des Teufels und seines Gehilfen. Durch das Schreiben für den Teufel wird die Stellung des Erzählers hervorgehoben, der die Schublade des Teufels füllen soll. Der Erzählvorgang wird nicht einfach als eine Selbstverständlichkeit des Werkes angesehen, sondern die ganze Macht und Möglichkeit des Erzählvorganges werden durch den Auftrag des Teufels unterstrichen. Der diabolische Auftrag macht erst deutlich, was das Wesen der Kunst ist:

„Paris est un théâtre dont la toile est incessamment levée, dit l'illustre écrivain qui avait conclu contre les méthodes, et il y a autant de manières de considérer les innombrables comédies qui s'y jouent qu'il y a de places dans son immense enceinte. Que chacun de nous le voie donc comme il pourra, celui-ci du parterre, celui-là des loges, tel autre de l'amphithéâtre: il faudra bien que la vérité se trouve au milieu de ces jugements divers. D'ailleurs, souvent un beau désordre... - Est un effet de l'art! cria l'assemblée tout entière; ceci est connu, foin des méthodes!“<sup>74</sup>

Die Betrachtung des Theaterstücks „Pariser Wirklichkeit“ hält für jeden Betrachter, abhängig von seinem Betrachterstandort, andere Eindrücke bereit. Weil aber der Teufel allein an der einzig wahren Geschichte von Paris interessiert ist, muss Flammèche ausziehen, um diese zu finden. Seine Aufgabe ist daher nicht die eines Philosophen oder Wissenschaftlers, sondern vielmehr die eines Künstlers, der auf seinem Weg durch Paris die eigene Welt erschaffen soll. Der Bund mit dem Teufel, der Flammèche diese Freiheit verleiht, ist damit eine den Künstler bestärkende Kraft.

Charles Nodier stellt den Bezug zwischen künstlerischer Ausdrucksweise und diabolischer Macht in seiner kurzen Analyse „A quoi on reconnaît un homme de lettres à Paris, et ce qu'on y entend par ce mot: un livre“ her<sup>75</sup>. In der Umkehrung, durch die Darstellung der Scheinkünstlerschaft, macht er deutlich, was den wahren Künstler auszeichnet. Er warnt vor der Belieblichkeit und der Durchschnittlichkeit der Massenware Buch: „[...] il est sage pourtant de se méfier d'un pays où les grands écrivains se comptent par centaines, et d'une littérature où les li-

---

<sup>73</sup> Ebd. S. 304.

<sup>74</sup> Ebd. S. 28.

<sup>75</sup> Ebd. S. 121-122.

vres célèbres sont si nombreux qu'on ne saurait les compter.“<sup>76</sup> Die Ursache für die Menge an Scheinkünstlern, sieht er darin, dass es ausreicht, einen interessanten Titel zu finden, um dann die Seiten mit beliebigen Stoff zu füllen. Um ein Schriftsteller in Paris zu sein, bräuchte man keine vernünftige Zeile geschrieben zu haben<sup>77</sup>, so sein bitteres Resümee. Auch in der Künstlergeschichte „Feuillets de l'album d'un jeune Rapin.“<sup>78</sup> von Théophile Gautier ist das Jenseitige dafür verantwortlich, dass ein junger Mann es schafft, sich aus den bürgerlichen Kreisen seiner Herkunft zu befreien und ein erfolgreicher Maler zu werden. Er fühlt sich berufen Maler zu werden. Doch zunächst versucht er sich gegen seinen Vater durchzusetzen, der den Anwaltsberuf für ihn vorgesehen hat. Er findet zwar Einlass in Künstlerkreise, er muss aber von Aufträgen für Porträts aus der „bürgerlichen Welt“ leben. In einem Traum erhält er die Eingebung richtiger Farbgestaltung für sein Werk. Trotz einem Streit mit seinem Lehrer über das erschaffene Gemälde, schickt er das Bildnis der Madonna mit Kind an den Salon und hat damit einen so großen Erfolg, dass er danach Aufträge zur Ausstattung einer Kirche erhält und der Vater sein Drängen, Anwalt zu werden, einstellt.

Der Pakt mit dem Teufel, der in *Le Diable à Paris* geschlossen wird, hat vorwiegend ästhetische Gründe. Die Kunst verbrüdet sich mit der Unterwelt zu einer Zeit, in der die klassischen Ideale und Maßstäbe für das Kunstwerk verloren gehen oder umformuliert werden. Die Kunst sucht ihre Wertmaßstäbe besonders häufig in den Umkehrungen der bisher gültigen Lehren. Der gesellschaftliche Umbruch, der nach 1789 einsetzt, gibt der Religion und der daraus abgeleiteten Morallehre anderen gesellschaftlichen Stellenwert. Für die ästhetischen Maßstäbe der Kunstwelt hat dies eine weitreichende Umorientierung zur Folge. Von der Kirche unterdrückte, verfolgte oder kontrollierte geistige Strömungen geraten in Mode. Zum Teil aus dem Ausland nach Frankreich gebracht, entwickelt sich im Laufe der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts ein Geist der Gegenkultur. Satanismus, Okkultismus, Atheismus werden zur Beschäftigung in den Pariser Salons. Victor Hugos berühmtes Vorwort zu seinem Theaterstück *Cromwell* (1827) kommt schnell in Mode, da es auf prägnante Weise die Stimmung einer Epoche in ästhetische Kategorien zu übersetzen weiß. Der stilistische und künstlerische Geschmack der hier Ausdruck findet, wird zum Wertmaßstab der folgenden Künstlergeneration. Es entwickelt sich schnell der „culte de Hugo“, der festschreibt, dass ‘es neben der offiziellen Kultur, eine andere Kultur gibt, eine der Unterwelt, begehrt, lebendig, die Gegenkultur des

---

<sup>76</sup> Ebd. S. 121.

<sup>77</sup> „Pour être homme de lettres à Paris, il faut n'avoir jamais rien écrit“. Ebd. S. 122.

<sup>78</sup> Ebd. S. 311-322.

Karneval und der Groteske<sup>79</sup>. Hugos Referenz auf Chateaubriand und dessen Werk *Le Génie du christianisme* (1802) im *Préface de Cromwell* macht den Konflikt zwischen dem alten und dem neuen Kulturverständnis deutlich<sup>80</sup>. Chateaubriands These, das Christentum hat der antiken Körperlichkeit die Seele zur Seite gestellt, wird von Hugo zur Schau gestellt, bevor er es für die Gegenthese benutzt und schließlich den religiösen Gedanken dahinter entweicht. Das Streben der Kunst nach Darstellung der höheren Sphären wird von Hugo in ihr Gegenteil verkehrt. Der Künstler stellt sich nicht als Mittler zwischen den Himmel und die Welt, sondern zwischen die Unterwelt und das Diesseits. Dabei wird die Gesellschaft mit ihren schlechten Eigenschaften zu einem Spiegelbild der Unterwelt erklärt. Die Aufgabe des Künstlers ist es, der Gesellschaft dieses Spiegelbild vorzuführen.

Ein weiteres Werk, das die Rolle des Künstlers als Bindeglied zwischen Unterwelt und Diesseits sieht, ist Philotée O'Neddys *Feu et Flamme* (1833). O'Neddy erklärt in seinem Werk die Pariser Gesellschaft im gegenwärtigen Zustand zu seinem Gegner, der bekämpft werden muss. Seiner Meinung nach stehe Paris wegen seiner philisterhaften und unbeweglichen Strukturen vor einer ähnlichen Katastrophe wie die antiken Städte Herculaneum und Pompeji am Vorabend des Vesuvausbruches. Die Bewohner der antiken Städte seien Ignoranten gewesen, die gleich den heutigen Bewohnern von Paris, nicht die Gefahr des Unterganges in ihrer unmittelbaren Nähe wahrgenommen hätten:

„Qu'ils se souviennent donc que, la veille même de la fameuse éruption du Vésuve, qui enterra toutes vives deux cités, Herculaneum et Pompéï, d'ignorantes naturalistes, étant à se promener non loin des bords du cratère, se demandaient l'un à l'autre s'il était bien réel que les entrailles de la montagne renfermassent un volcan!“<sup>81</sup>

Die Bedrohung für Paris wird in seinem Werk immer wieder mit dem Ausbruch eines Vulkans verglichen. Neben dem Bezug zu den untergegangenen antiken Städten bildet Babylon das eigentliche Vorbild für Paris. Paris als modernes Babylon darzustellen, ist das eigentliche Ziel von O'Neddy. Am Anfang seines Werkes betrachtet er das Schicksal von Babylon als geeignetes Vorbild. Die Künstler seiner Generation seien dazu aufgerufen, eine neue Gesellschaft aufzubauen, so wie es die Babylonier versucht haben. Wie Gautier in dem Vorwort der *Jeunes-France*, will O'Neddy eine Opposition zu der philisterhaften unbeweglichen Gesellschaft

---

<sup>79</sup> „[...] cette affirmation décisive qu'à côté de la culture officielle il y a une culture autre, souterraine, populaire, vivante, la contre-culture du Carnaval, du grotesque;...“ Zitat von Anne Uebersfeld: *Gautier*. Paris: S. 22.

<sup>80</sup> Siehe Victor Hugo: *Le Préface de Cromwell*. S. 5.

<sup>81</sup> Philotée O'Neddy: *Feu et Flamme*. S. 3.

seiner Zeit gründen. Als Vorreiter und zentrale Stütze dieser Bewegung, die er mit dem Namen 'Babel' belegt, sieht er die Künstler an. Sie sollen den Turm („l'édifice“) errichten, der die verstaubten Verhältnisse beiseite fegt und eine neue Ära freier Gedankenäußerungen und künstlerischer Tätigkeit einläutet. In dem Vorwort seines Werkes *Feu et Flamme* hebt O'Neddy die Künstler seiner Generation von der Gesellschaft ab. Dazu erfindet er einen Wunschort, der ihm als Künstler angemessenen Schutz vor der Öffentlichkeit bietet. Nach O'Neddys Meinung haben die Künstler seiner Umgebung die Errichtung dieses Ortes bereits begonnen. Dieser abgelegene Platz ermöglicht es ihnen, in ausreichender Entfernung von der Öffentlichkeit, ihrer Begabung nachzugehen und ihre künstlerischen Kräfte zu entwickeln. Das moderne Babylon setzt sich in O'Neddys Vorstellung hauptsächlich aus zwei Aspekten zusammen, es ist ein Ort der Inspiration und ein Ort der höheren Moral.

Das skizzierte Babylon soll ein moralischer Ort werden, damit die junge Literatur die Möglichkeit bekommt, einen Kampf gegen die Gesellschaft und ihre konservativen Institutionen zu führen. O'Neddy spricht seine ganze Abneigung gegenüber dem aus, das er als soziale Lüge („mensonge social“<sup>82</sup>) bezeichnet:

«Comme vous [die anderen Erbauer von Babel, d. V.], je méprise de toute la hauteur de mon âme l'ordre social et surtout l'ordre politique qui en est l'excrément; - comme vous, je me moque des anciennistes et de l'académie; - comme vous, je me pose incrédule et froid devant la magniloquence et les oripeaux des religions de la terre». <sup>83</sup>

Neben der konstruktiven Kraft, die sich mit dem Namen der Stadt Babylon verbindet, wird jedoch auch die zerstörerische Kraft nicht verschwiegen, die ebenfalls mit dem Schicksal der Stadt verbunden ist. Die Opposition gegenüber der Pariser Gesellschaft weckt Erinnerungen an die Hybris der Babylonischen Bewohner. Der Turmbau als Ausdruck eigener Stärke, findet sich in O'Neddys Werk als das Konzept einer Kunstopposition wieder. Dass auch dieser Widerstand der Künstler und Intellektuellen scheitern muß, wie der Turmbau, stellt O'Neddy nicht in Abrede; gerade in dieser Ausweglosigkeit erfährt das Schicksal der Künstler seine gesellschaftliche Hervorhebung. Der Kampf, der von Babylon aus geführt werden soll, ist umso ehrenvoller, je mächtiger und größer die Institutionen sind, gegen die vorgegangen wird. Der 'metaphysische Kreuzzug gegen die Gesellschaft'<sup>84</sup> findet insbesondere in dem blasphemischen Unterton seinen Ausdruck, der sich durch das ganze Werk zieht.

---

<sup>82</sup> Ebd. S. 3.

<sup>83</sup> Ebd. S. 2.

<sup>84</sup> „croisade métaphysique contre la société“, Ebd. S. 3.

Die von O’Neddy gewollte babylonische Bewegung solle eine eigene spirituelle Kraft entfalten. Der Kampf muss sich durch ein ‘inneres Leben’ („une vie intérieure“<sup>85</sup>), durch ein „vie romanesque et métaphysique“<sup>86</sup> auszeichnen, so O’Neddy weiter. Dieser Kampf stellt die intellektuellen Kräfte in den Mittelpunkt seiner Bewegung. Die Seele des Künstlers, die schon von Jules Janin in seinem Manifest in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *L’Artiste* von 1831 zum Mittelpunkt der Kunst gemacht wurde, soll die Überlegenheit im Gefecht mit dem Gegner deutlich machen. Deshalb wird immer wieder der Künstler zum Mittelpunkt des imaginären Reiches erklärt. Die künstliche Welt, die sich zu einem neuen Babylon zusammensetzt, ist ein Ort der Metaphysik. An diesem Ort der Poesie, der sich von der monotonen ‘abenteuerlosen’ Außenwelt unterscheidet, können Kunst und Leidenschaft entstehen.<sup>87</sup> Es herrscht eine „sphère artistique“, die es den Künstlern ermöglicht, sich auf die Herstellung wirklicher Kunst einzulassen. Ihre Schaffenskraft stemmt sich gegen das monotone Leben außerhalb ihres Ateliers. Sie benutzen ihre Phantasie, ihre Imagination und ihre Erfindungskraft als Waffen gegen die ungerechte und langweilige Umwelt: „Les arsenaux de l’âme et de l’intelligence/ Peuvent splendidement servir notre vengeance.“<sup>88</sup>

Der Hauptunterschied zu Paris ist, dass Babylon kein existenter Ort ist. Babylon ist das Reich wohin der Geist strebt; ein erdachter und idealer Ort. Der Traum ist nicht in die Wirklichkeit übertragbar, genauso wenig, wie der Kampf gegen die verankerten Institutionen ein Gefecht mit wirklichen Schwertern ist. Er will keine Anhänger finden, die seine Entwürfe in tatsächliche Entwicklung umsetzen. Die Entrücktheit und das Traumhafte an seinem Babylon hält O’Neddy hoch. Er zelebriert den utopischen Charakter seiner Idealstadt. Deutlich wird dies in den Beschreibungen des Künstlerlebens in dem Atelier von Jehan Du Seigneur. Im ersten Kapitel, „Nuit première“, versammeln sich die Künstler in dem Atelier des Freundes. Der Hauptteil der nächtlichen Geschehnisse sind vorgestellte Ereignisse. Ihre Phantasie durch den Punch angeregt, träumen sich die Teilnehmer in weit entfernte phantastische Welten. Durch die Einnahme von Alkohol und Drogen kommen sie ihrem Babylon näher: „Et le sombre atelier n’a pour tout éclairage / Que la gerbe du punch, spiritueux mirage.“<sup>89</sup> O’Neddy schildert die einzelnen Schritte, wie sich die Künstler in die Welt der Täuschung hineinsteigern. Aus ei-

---

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> „La Poésie possède enfin une cité, un royaume où elle peut déployer à l’aise ses deux natures: – sa nature humaine qui est l’art, – sa nature divine qui est la passion.“ Ebd. S. 2.

<sup>88</sup> Ebd. S. 14.

<sup>89</sup> Ebd. S. 6.

nigen undeutlichen Lichtstrahlen auf der Atelierwand entwickeln sich phantastische Schatten, aus denen sich am Ende ein Gespenst aus Kunstgegenständen herausbildet:

„A travers les anneaux du groupe des viveurs,  
Glissent quelques rayons vagues, douteux, rêveurs,  
Qui s'en vont détacher des ombres fantastiques  
Le spectre vacillant des objets artistiques,  
Pêle-mêle en saillie à la paroi des murs.“<sup>90</sup>

Mehrere fremdartige Gegenstände gehören zu der Ausstattung des nächtlichen Ateliers; gelbartige Skelette, gepuderte Puppen, Teile einer mittelalterlichen Ritterrüstung, die quiet-schend an der Wand hängen<sup>91</sup>. All dies ist Stoff für einen 'trügerischen Geist, der der Dunkelheit vorsteht'<sup>92</sup>. Die Künstler werden von diesem Geist heimgesucht und in einen Zustand der Halluzination versetzt. Die ganze phantastische Welt um die Künstler herum, die auf ihre Köpfe 'herunter tropft wie Tränen', hat ihren Grund in der Einbildung: „Et tous, énamourés de cette poésie/ Qui pleuvait sur leurs sens en larmes d'ambroisie,/ Se livraient de plein cœur à l'oscillation/ D'une vertigineuse hallucination.“<sup>93</sup> Die Verschränkung von diesseitiger Welt und imaginierter Welt im Künstleratelier wird in ein Bild gegossen. Einige Verse reichen dazu aus, das Bild ineinander übergreifender Realitätsebenen poetisch festzuhalten:

«Tous, les crins vagabonds, l'œil sauvage et torride,  
Pareils à des chevaux sans mors ni cavalier,  
Tous hurlant et dansant dans le fauve atelier,  
Ainsi que des pensers d'audace et d'ironie  
Dans le crâne orageux d'un homme de génie !...»<sup>94</sup>

Die Vereinigung von Innen- und Außenwelt findet in diesem Vergleich ihren bildlichen Ausdruck. Die Grenzen der Atelierwelt werden zu den Grenzen einer inneren Gedankenwelt; die Loslösung von der Welt außerhalb des Ateliers ermöglicht es, sich von neuen Gesetzen der Grenzziehung leiten zu lassen. Das Leben innerhalb der Atelierwände wird zu einem individuellen Erlebnisraum, auf das sich das ganze mentale Auffassungsvermögen der Personen stützt. Das Geschehen, die wild tanzende Künstlerschar, findet eine Analogie in den tanzen-

---

<sup>90</sup> Ebd. S. 6.

<sup>91</sup> Einen Eindruck von der Fülle der Objekte, die ein typisches Atelier im 19. Jahrhundert ausstaffieren, vermittelt ein Bild von dem Atelier des Bildhauers Auguste Clésinger, Abb. 5. In dem Atelier von Clésinger trafen sich Houssaye, Gautier, Ourliac. Nerval ist in der Mitte des Bildes mit einer Pfeife auf dem Sofa sitzend zu sehen.

<sup>92</sup> L'esprit «fallacieux qui préside aux ténèbres». Ebd. S. 7.

<sup>93</sup> Ebd. S. 11.

<sup>94</sup> Ebd. S. 16.



den Gedanken im Kopf des Denkenden. Damit zeigt O’Neddy, wie nahe beieinander die reale und die mentale Welt in seinem metaphysischen Babylon liegen, und in welcher Weise sie sich miteinander verschränken<sup>95</sup>.

O’Neddy will auf diese Weise ein Programm der Befreiung von den konservativen, unbeweglichen Strukturen der in Paris vorwiegend verbreiteten Kunstwelt formulieren. Der dem neuen Babel angehörende Künstler spielt eine hervorgehobene Rolle, weil vor allem er die Begeisterung und den Enthusiasmus besitzt, sich eine eigene metaphysische Welt aufzubauen. Nur so kann laut O’Neddy vom Künstler eine Begeisterung auf das Volk übergehen und eine Bewegung in Gang gesetzt werden, die eine Veränderung in gesellschaftlichen Fragen bewirkt. Zentral für ihn ist dabei die Frage nach der Religion. Die bisher gültigen religiösen Grundsätze sieht er als überholt an. Seine sich auf Babylon berufende Bewegung soll ein eigenes spirituelles Ganzes schaffen. Im zweiten Kapitel „Deuxième Nuit“ und den folgenden Kapiteln nimmt er den Kampf mit den religiösen Institutionen auf. Er entwirft eine unterirdische Welt, in der er seine Ideen verwirklicht sieht. In der mit *Nécropolis* betitelten Nacht zitiert er Petrus Borel mit dem Satz: „Sur la terre on est mal: sous la terre on est bien.“<sup>96</sup> Orpheus gleich fordert er die Götter der Unterwelt heraus. Das Leitmotiv der *Feu et Flamme*, der Vulkan, bekommt hier die symbolische Ausdruckskraft. Aus den Urelementen und aus den Naturkräften soll die eigentliche Stärke des gesellschaftlichen Umbruchs herrühren. Die Elementarkräfte sind Ausdruck der wirklichen Schöpfungskraft und er bedient sich der bereits von Victor Hugo in seinem *Préface de Cromwell*<sup>97</sup> geäußerten Ansicht, dass der Aberglaube die ausschlaggebende gestalterische Kraft in der Kunst der Zukunft sei.

Das erregte Aufsehen und die Reaktionen der Zeit auf die religionsverachtenden Passagen in O’Neddys Werk lassen sich unter anderem in einem Brief des die christliche Morallehre verteidigenden Chateaubriand erkennen<sup>98</sup>. Dass aber O’Neddy diese Art der Aufmerksamkeit gesucht hat, ist an den vielen Ausrufen abzulesen, die er in sein Werk streut: „Va, que la mort

---

<sup>95</sup> Gesteigert wird das Empfinden der Entgrenzung und der Verschmelzung von jenseitiger und diesseitiger Welt durch den Rausch. Das Opium bekommt hier seine Bedeutung: „Jusques à mon chevet me poursuit mon idée/ Fixe: toutes les nuits j’en ai l’âme obsédée./ Pour noyer au sommeil ce démon flétrissant,/ Des sucres de l’opium le charme est impuissant.“ Ebd. S. 17.

<sup>96</sup> O’Neddy: *Feu et Flamme*. S. 22.

<sup>97</sup> Victor Hugo: *Préface de Cromwell*. S. 10ff.

<sup>98</sup> Chateaubriand schreibt nach Erscheinen der *Feu et Flamme* einen Brief an O’Neddy, in dem er sich über den blasphemischen Charakter des Werkes besorgt zeigt: „[...] j’ai le malheur et la faiblesse d’être chrétien; je ne suis point frappé de la grandeur de cette Babel que vous célébrez.“ Zitat aus dem Vorwort von O’Neddy: *Feu et Flamme*. Ebd. S. XXXIII.

soit ton refuge !“<sup>99</sup> oder „Certes, l’on est heureux dans les villas des morts !“<sup>100</sup> Dieser blasphemische Ton gehört zu einer Inszenierung, die den Künstler von der religiös motivierten Schaffenskraft abtrennen will. Die dunkle, mysteriöse, den Urelementen zugekehrte Seite des Schaffensprozesses ist für O’Neddy die Grundlage der modernen Kunst. Er glaubt, dass der Künstler in seinem Pakt mit der Unterwelt und der Finsternis mehr Künstler ist als Gott selbst. Das gegen den christlichen Glauben gewandte Gedankengebäude Babylon findet hier sein Fundament und gipfelt in dem Ausruf „Etre plus artiste que Dieu !!!...“<sup>101</sup> In dem Vor-satz, mehr Künstler sein zu können als Gott selbst, drückt sich der Anspruch diese Generation aus. Der blasphemische Ton des Werkes wird von O’Neddy für die diabolische Wirkung eingesetzt. Desweiteren ist er davon überzeugt, dass die soziale Ordnung der Gesellschaft nur verändert werden kann, wenn die Macht der Kirchen gebrochen wird. Dieses Ziel verfolgt O’Neddy auch mit der Hilfe einer Anleihe bei Gottfried August Bürger. Dessen in Frankreich durch Madame de Staël bekannt gewordene Ballade *Leonore* ist ein Beispiel der literarisch dargestellten Gotteslästerung. Aber noch vielmehr ist dieses Werk ein Motivschatz, aus dem der französische Romantiker große Teile in ihr Werk überführen<sup>102</sup>. Nicht nur der Totentanz und die vulkanähnliche Öffnung am Ende der Reise der Leonore, auch die Ritterrüstung des geheimnisvollen Reiters findet sich in O’Neddys Werk wieder. Die diabolische Stimmung und die Atmosphäre der Dunkelheit, die an die jenseitige Welt erinnert, erzeugt auf diese Weise den Bezug zur Unterwelt, für den Babylon steht<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> Ebd. S. 23.

<sup>100</sup> Ebd. S. 24.

<sup>101</sup> Ebd. S. 21.

<sup>102</sup> Davon dass O’Neddy Bürgers Ballade *Leonore* bekannt ist, kann ausgegangen werden. Nicht nur, das die Romantiker beeinflussende Werk *De l’Allemagne* von Madame de Staël ist zu nennen, sondern auch die Teilnehmer an den Treffen bei Du Seigneur, die sich in dieser Zeit mit Bürgers Werk auf verschiedene Art auseinandersetzen, werden O’Neddy auf Bürgers Ballade aufmerksam gemacht haben. In der Zeit der Zusammentreffen übersetzt Gérard de Nerval die Ballade, während Célestin Nanteuil und Camille Rogier eine Partitur, *Léonore* betitelt, von Hyppolite Monpou mit Lithographien ausstatten. Célestin Nanteuil liefert ebenfalls das Frontispiz für diese Partitur, genauso wie für das Werk *Feu et Flamme* und *Les Jeunes-France*, die alle drei im selben Jahr (1833) erscheinen. Weitere Erwähnungen findet die Ballade z. B. bei Nodier (*Histoire du Roi de Bohême*) und bei George Sand (*Consuelo*).

<sup>103</sup> Der Vergleich zwischen Babylon und Paris wird immer wieder hergestellt, so auch in Ponson du Terrails *Les Drames de Paris* (1865): „O Paris! Paris! tu es la vraie Babylone, le vrai champ de bataille des intelligences, le vrai temple où le mal a son culte et ses pontifes, et je crois que le souffle de l’archange des ténèbres passe éternellement sur toi comme les brises sur l’infini des mers.“ Ponson du Terrail: *Les Drames de Paris*. Bd. 1. Paris: 1866. S. 53.

## 5. Die Begegnung mit dem Selbst: Das Zimmer und die Schatten

Das Jahrhundert, in dem die Wahrnehmung eine neue Bedeutung für europäische Kunstauffassung erlangt und in dem sich der Impressionismus als einer der wichtigen künstlerischen Bewegungen durchsetzen soll, beginnt mit Nodiers Ruf nach dem Kloster: „Cette génération se lève, et vous demande des cloîtres.“<sup>104</sup> Der Künstler soll zu Beginn des Jahrhunderts nicht auf der Straße, nicht in der Volksmenge, weder auf einer Hoffestlichkeit noch auf einem privaten Fest seinen Aufenthaltsort suchen, sondern in der Abgeschiedenheit. In der Rolle des Einsiedlers sieht Nodier die Künstler vornehmlich am Anfang des Jahrhunderts und drückt dies mit dem Ausruf in seinem 1803 erschienenen Roman *Le peintre de Salzbourg* aus. Aber der geforderte Rückzug aus der Gesellschaft, der in der Romantik von vielen Künstlern befolgt wird, muss nicht im Widerspruch zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der eindrücklichen und ausdrucksstarken Außenwelt und deren Abbildung im Kunstwerk stehen. Der geschützte und ruhige Rückzugsort wird in diesem Jahrhundert vielmehr der Ausgangspunkt für die künstlerische Spiegelung und als solcher in die urbane Darstellung integriert<sup>105</sup>. In Analogie zu Mercier, der in seinem *Tableau de Paris* den Ort der Dachkammer als einen geschützten Raum der Reflexion beschreibt und diesen als Gegensatz zu den Straßen von Paris versteht, wird der geschlossene Raum zu einem wiederkehrenden Bezugspunkt für die Darstellung der Stadt. Das Verhältnis der Straße zu dem abgeschlossenen Raum der Wohnung oder des Zimmers ist durch die Gegensätzlichkeit von Offenheit und Geschlossenheit gekennzeichnet. Durch die Spannung dieses Gegensatzes bekommt der sich zurückziehende Dichter oder Maler seine hervorgehobene Stellung. Er wird zur unersetzlichen Grundlage für die künstlerische Wiedergabe und erkennbar als Gestalter in die Stadtbilder aufgenommen. Denn die Außenwelt wird durch ihre Kennzeichnung als Wahrnehmung und Erinnerung erst dann zum Kunstwerk, wenn die darstellerischen Möglichkeiten die Selbstreflexion miteingeschlossen werden. Das geschlossene Zimmer ist damit ein Raum der Wiederherstellung und

---

<sup>104</sup> Charles Nodier: *Le peintre de Salzbourg*. In: *Œuvres complètes*. Band 11. Brüssel: Meline 1832. [Reprint Genf: Slatkine 1968.]

<sup>105</sup> Siehe hierzu auch die These von Philippe Hamon in dem Kapitel „L'image fabriquée. Chambres noires“ aus seiner Arbeit *Imageries*: „Toute chambre, dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, tend à devenir chambre de réflexion, chambre à images, à tous les sens du terme. Ainsi de nombreuses chambres (d'appartements), décrites dans le roman naturaliste comme dans le poème lyrique, prennent spontanément la structure (une boîte, un objectif, une plaque sensible, un obturateur, une source lumineuse, un trajet) et la chronologie (ouvrir, fermer, tirer l'image) de l'appareil et de l'acte photographique. De nombreux romans et poèmes fondent leur système des lieux sur une combinaison de «chambres», où se conservent «images», «impressions» et «empreintes» de tout ordre [...]“. Philippe Hamon: *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti 2001. S. 50.

der Neuordnung der Welt von Draußen. In dieser Funktion wird der geschlossene Raum, in dem sich der Künstler aufhält und arbeitet, wiederholt dargestellt. Die Verbreitung des Bildes vom Dichter in der Dachkammer oder des Malers in seinem einfach eingerichteten Atelier nimmt in dem selben Maße zu, wie sich die Auseinandersetzung mit der Außenwelt verdichtet und nach neuen Ausdrucksformen sucht.

Am direktesten wird die Rolle des Künstlers in dem Zusammenspiel von Außenwelt und abgeschlossenen Raum sichtbar, wenn er am Fenster stehend dargestellt wird. Die Erfahrung des Außen durch das Fenster wird bei Hoffmann in der Erzählung „Des Vetters Eckfenster“ ausführlich dargestellt, und in der Verwirrung des Dichters, als er auf den Marktplatz hinaustritt, wird die Gegensätzlichkeit der beiden Orte - Innen und Aussein - deutlich. Hoffmann führt auf diese Weise vor, wie wichtig die Darstellung des Betrachterstandortes für die Beschreibungssituation ist. Es wird bei Hoffmann auch deutlich, dass in der Wohnung des Dichters im Überschneiden von den äußeren realen und den persönlichen vorgestellten Bildern ein neues Geflecht an Eindrücken entsteht. Dadurch kann die Außenwelt als Objekt, das Fenster als Okular, die Vorstellungskraft des Dichters als die Fokussierung und das Papier oder die Leinwand als die Photographieplatte verstanden werden<sup>106</sup>. Auch Nerval stellt sich am Anfang der *Oktobernächte* als Vermittler dar und beschreibt seine Aufgabe als Dichter mit dieser Übertragungs- und Aufzeichnungsfähigkeit, die das Zimmer mit seinen vier Wänden zur Voraussetzung hat. Das Zimmer hat für das gesamte 19. Jahrhundert eine besondere Qualität, das immer wieder in der Beschreibung der Künstlerexistenz und für die Darlegung des Darstellungsvorgangs eine wichtige Aufgabe übernimmt<sup>107</sup>.

Die Begegnung mit einer anderen Realität im Zimmer ist dabei einer der am häufigsten wiederkehrenden Momente in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In der Zurückgezogenheit entsteht das Zusammenspiel von in der Erinnerung festgehaltenen Bildern und der Vorstellungskraft, aus denen das neue Abbild der Außenwelt zusammengesetzt wird. Der direkte Bezug des Künstlers zur Außenwelt kann dabei bestehen bleiben. Er braucht die Stadt nicht zu verlassen, sondern kann aus seiner Kammer heraus seine Umwelt erschaffen. Die Beobach-

---

<sup>106</sup> Siehe die oben zitierte These von Hamon.

<sup>107</sup> Siehe auch die Beschreibungssituation des Johannes Wacholder in Wilhelm Raabes: *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1857), die allein von dem Zimmer des Gelehrten abhängt. Später nimmt das Zimmer in August Strindberg autobiographisch gefärbtem Werk *Inferno* (1897) einen ebenso bedeutenden Platz ein. Paris wird von Strindberg nicht direkt erfahren, sondern durch unheimliche Erscheinungen. Für die Wahrnehmungen braucht Strindberg das Zimmer des Hotels Orfila nicht zu verlassen, wo er seine okkultisch beeinflussten Experimente unternimmt. Die Welt draußen nimmt er durch ein bei Swedenborg abgeschautes System der Korrespondenzen wahr. Die Beschreibungssituation der Außenwelt wird hierdurch sogar von den Zimmerfenstern unabhängig.

tung der Straße kann sich auf diese Weise in der fiktiven Welt der künstlerischen Darstellung fortsetzen. Die von Künstlern bewohnten Zimmer werden auf diese Weise Quellen neuer Bilder und neuer Vorstellungswelten der urbanen Außenwelt. Eine Gegenwelt entsteht hier, die das gesamte Jahrhundert hindurch lebendig bleiben soll. In seiner Arbeit „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ bemerkt Walter Benjamin, wie diese Gegenwelt bereits in den zahlreichen Reklamewänden, in den Schaufenstern und in den Spiegeln, die sich über die Stadt verteilen, vorgezeichnet ist. Die Stadt besitzt die Möglichkeit, sich in anderen Objekten widerzuspiegeln und da diese Objekte Teil der Stadt selbst sind, verzweigt sich der Weg der Blickachsen in eine Unendlichkeit von möglichen Bezügen. Zu der Erweiterung des Spiegelvorgangs gehört natürlich auch die Photographie<sup>108</sup>. Der Dichter oder der Maler nehmen folglich nur Teil an einem unzusammenhängenden Beziehungsgeflecht von Bezügen und sich verdoppelnden Gegenständen, wo zu jedem Original eine Verdopplung an anderem Ort und zu anderer Zeit auftauchen kann. Die Verdopplung der visuellen Welt wird mit Interesse in einer Zeit wahrgenommen, in der die Entwicklung neuer technischer Möglichkeiten einen vielfältigeren Umgang mit dem Licht ermöglichen. Bereits Restif de la Bretonne macht in seinem Werk *Les Nuits de Paris* das Spiel der Lichter zu einem die poetische Tiefe seines Werkes bestimmenden Stadtmotiv:

„Hibou! combien de fois tes cris funèbres ne m’ont-ils pas fait tressaillir, dans l’ombre de la nuit ! Triste et solitaire, comme toi, j’étais seul, au-milieu des ténèbres, dans cette Capitale immense: la lueur des reverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elle les rend plus saillantes: c’est le clair-obscur des grands Peintres!“<sup>109</sup>

Zu Restifs de la Bretonnes Zeit erst am Beginn der technischen Möglichkeiten der städtischen Beleuchtung stehend, wartet auf den urbanen Schauplatz die Entfaltung neuer, noch unbekannter Effekte. So erstaunt es nicht, dass das Zusammenspiel von Schatten und Licht eine literarische Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert erlangt, die über die symbolische Wirkung hinaus geht<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Hierzu ist die Ausführung von Philippe Hamon wichtig: „Les chambres du XIXe siècle sont donc à la fois des iconothèques et des fabriques d’images, des lieux d’impressions de traces ou d’exposition de tableaux, des lieux de production de fantasmes et de rêves, des magasins où se stockent des souvenirs, des lieux particulièrement encombrés de bibelots figuratifs et d’images accrochées aux murs, mais aussi et surtout, W. Benjamin en avait fait la remarque, saturés de ces contre-images en creux (le XIXe siècle est le siècle de la peluche), images «négatives» qui ressemblent donc aux images de la plaque sensible photographique, des empreintes.“ Philippe Hamon: *Imageries*. S. 54

<sup>109</sup> Nicolas-Edme Restif de la Bretonne: *Les Nuits de Paris*. S. 3.

<sup>110</sup> Siehe hierzu auch Wolfgang Schivelbusch: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München/Wien: Hanser 1983.

### Kierkegaards Berlinbesuch: *Die Wiederholung*

Das Zusammenspiel von Draußen und Drinnen, das Spiel des Lichtes und der Schatten und der Betrachterstandort Zimmer spielt auch im Werk Sören Kierkegaards eine große Rolle. Seine frühe autobiographische Erzählung *Johannes Climacus oder De omnibus dubitatum est* beginnt mit den Zeilen „In der Stadt H... lebte vor einer Reihe von Jahren ein junger Student, namens Johannes Climacus, den es in keiner Weise danach verlangte in der Welt Aufmerksamkeit zu erregen, im Gegenteil es war seine Freude, versteckt und in Stille dahin zu leben.“<sup>111</sup> Kierkegaard erzählt in diesem Werk von den Erlebnissen seiner Jugend. Hier wird bereits deutlich, welche Möglichkeiten der geistigen Öffnung der Aufenthalt im geschlossenen Raum bereit hält.

„Sein Zuhause bot nicht viele Zerstreuungen, und da er so gut wie niemals herauskam, wurde er es früh gewohnt, sich mit sich selber zu beschäftigen und mit seinen eigenen Gedanken. Sein Vater war ein sehr strenger Mann, dem Anschein nach trocken und prosaisch, indessen er unter dieser Friesjacke eine glühende Einbildungskraft verbarg, die auch sein hohes Alter nicht abzustumpfen vermochte. Wenn Johannes zuweilen um Erlaubnis bat, ausgehen zu dürfen, wurde er zumeist abschlägig beschieden; wohingegen der Vater gelegentlich zum Entgelt ihm vorschlug, an seiner Hand die Diele auf und ab zu spazieren. Dies war beim ersten Augenschein ein dürftiger Ersatz, und doch ging es damit ebenso wie mit der Friesjacke, er barg etwas ganz anderes in sich. Der Vorschlag wurde angenommen, und es wurde Johannes ganz überlassen zu bestimmen, wo es hingehen sollte. Sie gingen dann aus dem Tore, zu einem naheliegenden Lustschlößchen, oder hinaus zum Uferstrand, oder umher in den Straßen, alles gemäß dem, wie Johannes es wollte; denn der Vater vermochte alles. Während sie so die Diele auf und ab gingen, erzählte der Vater alles, was sie sahen; sie grüßten die Vorübergehenden, Wagen ratterten an ihnen vorüber und übertäubten die Stimme des Vaters; die Früchte der Kuchenfrau waren einladender denn je. Er erzählte alles so genau, so lebendig, so gegenwärtig bis zur unbe-deutendsten Einzelheit, die Johannes bekannt war, so ausführlich und anschaulich, was ihm unbekannt war, dass er, wenn er eine halbe Stunde mit dem Vater spaziert war, so überwältigt und müde geworden war, als wenn er einen ganzen Tag aus gewesen wäre.“<sup>112</sup>

Dieses frühe Erlebnis ist prägend für Kierkegaard, der den Aufenthalt im Zimmer zu einem grundlegenden Bestandteil der Welt und Stadtbetrachtung in seinem Werk *Die Wiederholung* (1843) macht. Die Darlegung seines zweiten Berlin-Besuches von 1843 entwickelt ein Denken, in dem die Stadt Ausgangspunkt geistiger Spuren wird. Das Denken Kierkegaards, das sich in dieser Zeit von der metaphysischen Philosophie löst und immer weiter in Richtung

---

<sup>111</sup> Sören Kierkegaard: *Johannes Climacus oder De omnibus dubitatum est*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg.: E. Hirsch u. H. Gerdes. Abt. 10. Düsseldorf/Köln: E. Diederichs 1952. S. 111.

<sup>112</sup> Ebd. S. 113.

einer Analyse des Menschen selbst verlagert, konzentriert sich auf den Besucher der Stadt und seine Eindrücke. Das mit dem Untertitel „Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie“ versehene Werk *Die Wiederholung* macht die Wirklichkeit und die Situation des Berlinbesuchers Constantin zur Grundlage der theoretischen Betrachtung über die Gedanken des Individuums. Dabei spielt die Besuchssituation eine wichtige Rolle; Constantin ist fremd in der Stadt und sucht nach Orientierungsmerkmalen. Beobachtungen, die sich auf den späteren Reisen wiederholen, haben einen hohen Orientierungswert, wohingegen die neuen Ereignisse nach einer Zuordnung im persönlichen Erlebnissystem suchen. Dabei geht der Reisende wie ein Forscher vor, der sich sein Untersuchungsgebiet Schritt für Schritt erschließen muss. Parallel zur Bewegung durch die Stadt Berlin wird auf diese Weise die Gedankenwelt des Reisenden erschlossen. Die seelische Parallelwelt baut sich wie eine Spiegelung der äußeren Berliner Welt auf; das Zimmer übernimmt wiederum die Rolle des geschützten, innersten Kreises einer in verschiedenen Ebenen sich abstufigen Umwelt. Die Straße ist das Neue und Unbekannte, während das Zimmer sich von dieser Sphäre absetzen kann. Dennoch kommt es zu einer Verbindung der unterschiedlichen Welten im Betrachter:

„In Berlin kam ich denn an. Unverzüglich eilte ich zu meinem alten Logis, um mich zu vergewissern, wie weit eine Wiederholung möglich sei. Ich darf jeden teilnehmenden Leser versichern, dass es mir das vorige Mal gelungen war, eine der behaglichsten Gelegenheiten in Berlin in Besitz zu nehmen, dies darf ich jetzt noch bestimmter versichern, da ich ihrer mehr gesehen habe. Der Gendarmenmarkt ist wohl der schönste Platz in Berlin; das Schauspielhaus, die zwei Kirchen nehmen sich vortrefflich aus, besonders bei Mondenschein, von einem Fenster her gesehen. Die Erinnerung hieran trug viel dazu bei, dass ich von der Stelle kam. Man steigt zum ersten Stock empor in einem mit Gas erleuchteten Hause, man öffnet eine kleine Tür, man steht im Entrée. [...] Das innerste Zimmer ist geschmackvoll erleuchtet. Ein Armleuchter steht auf einem Arbeitstisch, ein zierlicher Lehnstuhl, mit rotem Samt bezogen, steht am Tische. Das vordere Zimmer ist nicht erleuchtet. Hier mischt sich des Mondes bleiches Licht mit dem helleren Lichtschein aus dem inneren Zimmer. Man setzt sich auf einen Stuhl am Fenster, man betrachtet den großen Platz, man sieht die Schatten der Vorübergehenden über die Mauern huschen, alles wandelt sich zu einer Bühnendekoration. Eine traumhafte Wirklichkeit dämmert im Hintergrund der Seele auf. Man spürt ein Verlangen, den Mantel überzuwerfen, sich leise an der Mauer hin zu schleichen mit spähem Blicken, auf jeden Laut merkend. Man tut es nicht, man sieht lediglich sich es tun in verjüngter Gestalt. Die Zauberkunst des Vaters lernte Johannes ihm bald ab.“<sup>113</sup>

Der Blick aus dem Fenster eröffnet dem Betrachter den Blick nach innen und weckt die Erinnerung an Vergangenes. Die Reise nach Berlin im Mai 1843 ist die zweite Reise Kierke-

---

<sup>113</sup> Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie. Von Constantin Constantinus*. Kopenhagen: 1843. Hier Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke*. Op. cit. S. 24f..

gaards nach der ersten im Jahre 1841/42. Durch die Wiederholung der Reise wird der Betrachter in die Lage versetzt, zwei zeitlich versetzte Erlebnisse miteinander zu vergleichen und die Erinnerung an die erste Reise wachzurufen: „Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung;“<sup>114</sup> die Wiederholung weist in die Zukunft, die Erinnerung in die Vergangenheit, erklärt er am Anfang seines Werkes. Jedoch kommt es rasch zu einer Verstörung des Reisenden. In sein Tagebuch notiert Kierkegaard am 10. Mai 1843: „In Stralsund wäre ich beinahe davon verrückt geworden, ein junges Mädchen obendrüber Klavier spielen zu hören, unter anderem auch Webers letzten Walzer. Als ich das vorige Mal in Berlin war, war es das erste Stück, das mich im Tiergarten empfing, vorgetragen von einem blinden Mann, der Harfe spielte. Es ist, als ob alles nur wäre, um mich zu erinnern [...]“<sup>115</sup> Die Dominanz eines der beiden Ereignisse fehlt in der Betrachtungsweise Constantins. Die Wiederholung wird zu seiner Existenzbestimmung; sein Bewusstsein wird von der Reflexion der Wiederholung und den Spuren der Erinnerung geleitet. Auf diese Weise wird die Perspektive auf die Stadt, auf dieser zweiten Reise, bereits durch die erste vorgegeben. Die Wiederholung ermöglicht den Blick zurück auf den ersten Besuch in Berlin und öffnet den Blick auf das gegenwärtige Geschehen, das sich wiederholt oder von dem Bisherigen abweicht. Die Überlagerung von zwei Zeitebenen macht die ganze Schwierigkeit der Wahrnehmung deutlich. Die auf diese Weise offengelegte Perspektive zeigt den Betrachter in seiner ganzen Assoziationswelt. Die öffentlichen Begebenheiten, das auf der Straße visuell Aufgenommene, bekommt seine Bedeutung für die psychologische Erklärung der Innenwelt des Reisenden. Dazu gehört auch, dass sich die Objektwelt als Metapher in der Gedankenwelt des Berlinbesuchers widerspiegelt. Die Schatten auf der Hauswand stehen für die Erinnerung, die sich in der Gedankenwelt des Betrachters vorüberziehen. Dass eine Übereinstimmung zwischen Außenwelt und Innenwelt hergestellt werden kann, macht der Fensterblick deutlich. Er steht symbolisch für die Spiegelung des Draußen ins Innere. Die so zustandekommende Objektivität macht aus dem Zimmer den Ort der Gesamtschau der Stadt:

“Wenn man sich in seiner Wohnung bequem und gemütlich eingerichtet hat, wenn man somit einen festen Punkt hat, von dem aus man vorbrechen kann, ein sicheres Versteck, in das man sich zurückziehen kann, um in Einsamkeit seine Beute zu verzehren, etwas, darauf ich besonderen Wert lege, da ich gleich gewissen Raubtieren nicht essen kann, wenn jemand zusieht - so macht man sich bekannt mit dem, was die Stadt etwa an Sehenswürdigkeiten hat. Ist man ein Reisender von Profession, ein Kurier, welcher reist,

---

<sup>114</sup> Ebd. S. 3.

<sup>115</sup> Sören Kierkegaard: *Berliner Tagebücher*. Aus dem Dänischen u. hrsg. v. Tim Hegemann. Berlin/Wien: Philo 2000. S. 38.



um an allem zu riechen, was andere berochen haben, oder um Namen von Merkwürdigkeiten in sein Tagebuch zu schreiben um zum Entgelt seinen eigenen Namen in das große Gästebuch, dann mietet man einen Lohndiener und kauft 'das ganze Berlin'\* für vier Groschen. Bei diesem Verfahren wird man ein unparteiischer Beobachter, dessen Aussagen als glaubwürdig gelten müssen in jedem Polizeiprotokoll."<sup>116</sup>

Der zurückgezogene Beobachter kontrolliert von seiner Position aus nur scheinbar das urbane Treiben. Er glaubt sich in der Situation des Raubtiers, das seine Beute erledigen und in Ruhe verzehren kann. Die Herrschaft über den Prozess der genauen Wiedergabe und Darstellung bleibt ein Ziel, das aber verloren geht. Das Festhalten des Gesehenen, das Aufschreiben der Beobachtung aus der geschützten Stellung heraus soll den „unparteiischen“ Blick ermöglichen, der die „Glaubwürdigkeit“ erhöht. Der Aufenthalt im Versteck führt aber dazu, dass der Beobachter eine „Schattenexistenz“ führt. Die Schattenexistenz bedeutet für Kierkegaard die Möglichkeit der Selbstbetrachtung, denn die Reflexion der Außenwelt setzt die Phantasiewelt des Betrachters in Bewegung, der dadurch mit einer zweiten Welt in die äußere Wirklichkeit vordringt. Dadurch kommt die Doppexistenz zu Stande, die Betrachtung und Selbstbetrachtung gleichermaßen beinhaltet:

„Es gibt wohl keinen jungen Menschen mit einiger Phantasie, der sich nicht einmal vom Zauber des Theaters bestrickt gefühlt und gewünscht hätte, er wäre selber mit hineingerissen in jene künstliche Wirklichkeit, um als ein Doppelgänger sich selber zu sehen und zu hören, sich selbst zu zerteilen in aller seiner möglichen Verschiedenheit von sich selbst, jedoch dergestalt, dass jede Verschiedenheit wiederum man selbst ist. Natürlich ist es ein sehr frühes Alter, in dem solch ein Gelüste sich äußert. Einzig die Phantasie ist erwacht zu ihrem Traum von Persönlichkeit, alles andere liegt noch in sicherem Schlummer. In solch einer phantastischen Selbstanschauung ist das Individuum keine wirkliche Gestalt, sondern bloß ein Schatten, oder richtiger, die wirkliche Gestalt ist unsichtbar zugegen und begnügt sich daher nicht damit, nur einen Schatten zu werfen, sondern das Individuum hat eine Vielfalt von Schatten, die sämtlich ihm gleichen, und für Augenblicke gleiches Recht haben es selber zu sein.“<sup>117</sup>

Doppelgänger zu sein, sich durch seine Schattenexistenz in jemand anderen verwandeln zu können, das ist die grundlegende Versuchung des Protagonisten Constantin. Das Spiel mit den verschiedenen Identitäten wird ermöglicht durch die Auflösung der gewohnten Umgebung. Durch die Anpassung der Schattenexistenz an die Schattenwelt der Umgebung kommt die Scheinwirklichkeit mit ihren Phantasiegestalten zustande:

„Das verborgene Individuum glaubt ebenso wenig an die großen lärmenden Gefühle wie an der Bosheit listiges Raunen, ebenso wenig an der Freude seligen Jubel wie an das

---

<sup>116</sup> [\*auch im Original Deutsch, d.V.] Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 26.

<sup>117</sup> Ebd. S. 27f.

unendliche Seufzen des Leides; das Individuum will lediglich pathetisch sehen und hören, indes wohl zu merken sich selbst. Jedoch es will nicht wirklich sich selber hören, das geht nicht an. Im gleichen Nu kräht der Hahn, und des Zwielfchts Gestalten flüchten, die nächtlichen Stimmen werden stumm. Verharren sie, so sind wir in einem ganz anderen Bereiche, in dem dies alles unter dem ängstigenden Blick der Verantwortung vor sich geht, so sind wir beim Dämonischen. Um also nicht von seinem wirklichen Selbst einen Eindruck zu empfangen, verlangt das verborgene Individuum, die Umgebung solle leicht und flüchtig sein wie die Gestalten es sind, wie der Worte schäumendes Brausen es ist, das hallt ohne Wiederhall. Solch eine Umgebung ist die bühnenmäßige, die eben darum sich eignet für des verborgenen Individuums „Schattenspiel“. Unter den Schatten, in denen es sich selber entdeckt, deren Stimme seine eigene Stimme ist, findet sich etwa ein Räuberhauptmann. Er muß sich in diesem Spiegelbild wiedererkennen."<sup>118</sup>

Die Glaubwürdigkeit des Beobachters bleibt in der Beschreibung durch die Herstellung von Authentizität und Unmittelbarkeit erhalten und wird nicht einer neuen Erzählsituation geopfert.

Die Verbindung zu Gogol besteht in dem Umgang mit dem Licht. Der symbolische Umgang mit dem Licht in dem im Entwurfsstadium gebliebenen Text „Fonar umiral“ lässt die selbe erzählerische Grundhaltung entstehen. Der erzählende Betrachter geht durch die nächtlichen Straßen Petersburgs. Als eine Laterne vor ihm erlischt, hüllt sich die Straße in ein vollkommenes Dunkel. Der Betrachter erblickt ein erleuchtetes Fenster und wird durch dieses angezogen. Er schaut in das erleuchtete Zimmer. In Gogols Erzählentwurf wird der traditionelle Fensterblick umgekehrt; der Blick ist nicht von Innen nach Außen gerichtet, sondern von Außen nach Innen. Für die Erzählhaltung und die Einbeziehung des Betrachters in den Vorgang der Wahrnehmung ist die Grundsituation die selbe wie beim Fensterblick von Innen nach Außen; der Betrachter öffnet sich einer neuen Welt, in der er sich nicht aufhält, in der er physisch nicht anwesend ist. Verbindungsglied zwischen den beiden Welten ist das Fenster, das symbolisch für die Augen und den Prozess der menschlichen Wahrnehmung steht. Durch die Wahrnehmung ist die Überwindung zwischen den beiden getrennten Welten möglich; dem Fehlen der physischen Präsenz in der einen Welt wird durch die Betrachtung entgegnet. Hierdurch wird die Abwesenheit kompensiert. Da die Fiktion, also die Kunst und die Literatur, auf der Präsenz von Menschen in abgelegenen Räumen aufbaut, entsteht hier der Berührungspunkt zwischen Fensterblick und Erzählen.

---

<sup>118</sup> Ebd. S. 29.

## 6. Die Stadt bei Nacht: Das Unsichtbare sichtbar machen. Gérard de Nerval und Nathaniel Hawthorne

### Gérard de Nervals Die Oktobernächte und Aurélia

Das Zimmer rückt auch in Gérard de Nervals Werk *Die Oktobernächte* (*Les Nuits d'octobre*) in den Mittelpunkt der Erzählsituation. Zum Ausgangspunkt von Nervals Stadtwanderung wird nicht die Stadt selber gemacht, sondern der Arbeitsplatz des Erzählers. Am Anfang des Berichtes seiner Wanderung durch Paris und Umgebung, macht der Erzähler auf seine Schreibsituation aufmerksam. Er erklärt, dass sich die Distanz zwischen dem Ziel seiner Reise und eigener Stube im Laufe seines Schaffens immer weiter verringert hat. Der Kreis, in dem die Reiseziele Nervals liegen - am Anfang der Mittlere Osten, später Deutschland und die Benelux-Länder -, zieht sich auf diese Weise immer weiter zusammen: „Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer.“<sup>119</sup> Am Ende dieser Entwicklung bleibt allein der Abstand zwischen den Wänden des eigenen Zimmers übrig. Die Ausgangssituation des Erzählers wird dadurch bestimmend für das gesamte Werk. Der Erzähler hat sich im Zuge seiner schriftstellerischen Entwicklung immer weiter in die eigenen vier Wände zurückgezogen. Die Besuchsziele der *Oktobernächte* liegen zwar in der Umgebung von Paris, Mittelpunkt des sich zusammenziehenden Kreises bleibt aber die eigene Wohnung. Für die Erzählsituation bedeutet dies: das Schreibzimmer ist der eigentliche, im Verlauf des Erzählens nicht weiter genannte, aber alles bestimmende und beeinflussende Betrachterstandort. Inwiefern dies die Betrachtung beeinflusst, wird im folgenden deutlich.

Mit dem Bild des sich zusammenziehenden Kreises erschließt Nerval einen zweiten wichtigen Motivkomplex: den der Unterwelt. Das Bild der sich verjüngenden Kreise ist ein Bezug auf Dantes *Divina Comedia*. Der Abstieg in die Hölle, im ersten Teil des Werkes, vollzieht sich über die spiralförmig zusammenlaufenden Ebenen der Unterwelt. In den *Oktobernächten* bilden die Bezüge auf Dantes und Vergils Höllenwanderung einen wiederkehrendes Leitmotiv. Nach dem Verlassen des *Café des Aveugles*, ruft der Erzähler zur Fortsetzung des Abstiegs in die Unterwelt von Paris auf: „Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien.“<sup>120</sup> An die Parallelen zwischen der Reise des Erzählers und dem Weg der *Divina Comedia* wird hier erinnert. Das Inferno bildet dabei eine Pariser Unterwelt, die sich langsam aus den Bildern von Paris und der Umgebung entwickelt. Auch auf

---

<sup>119</sup> Gérard de Nerval: *Les Nuits d'octobre*. In: *Œuvres complètes*. Band III. Paris: Gallimard 1993. S. 313.

<sup>120</sup> Ebd. S. 321.

der Zugreise von Paris nach Meaux erinnert sich der Erzähler an einen Dante gewidmeten Vers<sup>121</sup>. Die Entrückung des Erzählers durch diese Bezüge auf Dantes Höllenwanderung, machen seine Verwandtschaft mit dem Ich Erzähler aus der *Divina Comedia* deutlich. Der Erzähler sieht sich nicht so sehr an die Pariser Topographie gebunden, sondern viel mehr an die Wege der von fremden Mächten beherrschten Unterwelt<sup>122</sup>.

Typisch für den Erzähler der *Oktobernächte* ist, dass er versucht, keinen Widerspruch zwischen seiner entrückten Erzählhaltung und einem objektiven Beschreibungsstil aufkommen zu lassen. Er ist von Anfang an darum bemüht, das diabolische und dunkle seiner Erzählhaltung mit einem realistischen Bild seiner Umgebung zu verbinden. Obwohl der Erzähler die Tiefen der dunklen Stadt durchmißt, versucht er das Bild eines bekannten und wieder-kennbaren Paris entstehen zu lassen. Nervals Erzähler ist nicht primär auf der Suche nach dem Abenteuer, dem gesellschaftlich Abseitigen oder dem Ungewöhnlichen. Die von Eugène Sue zelebrierte Dunkelheit in den *Mystères de Paris*, die auf den unterschiedlichen Lebensverhältnissen beruht, ist eine grundsätzlich andere als die von Nerval hervorgerufene Entrückung. Wo Sue in das Zwielicht und die Unterwelt abtaucht, bleibt Nerval auf der Oberfläche und setzt sich mit Vierteln von Paris auseinander, die nicht zu den unbekannten Quartieren gehören: Les Halles, die großen Boulevards, das zu jener Zeit noch überwiegend durch Landwirtschaft (Weinanbau und Schafzucht) geprägte Montmartre. Die Verdunkelung der Pariser Welt beginnt in diesem Werk an einem anderen Punkt; hinter dem am Anfang des Werkes geäußerten Vorsatz, der Realität möglichst nahe zu kommen, verbirgt sich der eigentliche Wunsch nach Überwindung der gewohnten Wirklichkeitsauffassung.

Dreh- und Angelpunkt der veränderten Wahrnehmungsprozesse ist der Betrachter selber. Nicht vom Objekt geht der Erzähler in den *Oktobernächten* aus, sondern von dem was er als Beobachter wahrnimmt. Das Sehen versteht Nerval, wie schon E.T.A. Hoffmann, als einen Vorgang, der erlernt werden muss: „Nous l'avons dit, le théâtre des Folies-Dramatiques s'adresse à un public qui peut tout entendre, comme il sait tout lire.“<sup>123</sup> Die Fähigkeit etwas zu sehen, die hier auf die Situation am Theater übertragen wird, hängt mit dem Bewusstsein des Betrachters zusammen. So kann es bei der Betrachtung ein und der selben Stadt zu zwei un-

---

<sup>121</sup> „Voilà, voilà, celui qui revient de l'enfer!“ Vers von Auguste Barbier. Ebd. S. 336.

<sup>122</sup> Siehe auch die Höllenvision, die wie Stierle bemerkt, an die Stiche von den Kerkern von Piranesi erinnern: „Des corridors, – des corridors sans fin! Des escaliers, – des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans un eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... à travers des chapentes inextricables!“ Ebd. S. 337.

<sup>123</sup> Nerval: *Poésies et théâtre*. Hrsg: Henri Clouard. Paris: 1928. S. 381. (1843 in *L'Artiste* zuerst veröffentlicht.)

terschiedlichen Ergebnissen kommen: „Les nuits de Londres sont délicieuses; c'est une série de paradis ou une série d'*enfers* selon les moyens qu'on possède.“<sup>124</sup> Der Betrachter ist für den Umgang mit seiner Umwelt selbst verantwortlich; er hat es in der Hand, je nachdem welche künstlerischen Mittel er besitzt, ob er durch ein Paradies oder durch eine Hölle wandert. Der von Nerval auf den Weg geschickte Betrachter setzt sich nicht in Bewegung, um eine einzige Realität zu entdecken, sondern unter mehreren einer nahe zu kommen. Aus verschiedenen Realitäten lässt sich so durch den Erzähler eine neue Wahrheit zusammensetzen. Der nächtliche Spaziergänger hat zum Ziel, diese Wahrheit zu finden und wie auf einer Photoplatte festzuhalten. Nerval nennt dieses Verfahren „daguerreótyper la vérité“<sup>125</sup>.

Um dem Ziel der Abbildung einer poetischen Wahrheit näher zu kommen, lässt Nerval seinen Erzähler in den *Oktobernächten* zwischen zwei Schreibformen wechseln. Sowohl die *écriture fantaisiste* als auch die *écriture réaliste*<sup>126</sup> versuchen die Erzählsituation zu bestimmen. Der Wechsel zwischen den beiden Schreibformen stellen dem bisher bekannten Realismus einen erweiterten Begriff von Wirklichkeit gegenüber. Zunächst, von der Erzählsituation unabhängig, mischen sich Traumerscheinungen und Sinnesverwirrungen unter die realistischen Bilder. Der Verweis auf Charles Dickens und Réstif de la Bretonne führt zwei Autoren an, die sich schon mit der künstlerischen Vereinbarung von Subjektivismus und Wirklichkeitserfahrung auseinandergesetzt haben. Auch Nervals Freund Champfleury, der stärkste Vertreter des Realismus, sieht eine realistische Darstellung allein auf der Grundlage subjektiver Eindrücke aufgebaut: „*Ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume, et devient ce que j'ai vu.*“<sup>127</sup> Hinter dieser verschränkten Erzählsituation wird die Aufgabe des Erzählers sichtbar. Er wird als Individuum mit einem Bewusstsein und als aktiver Gestalter des Wahrnehmungs- und Erzählprozesses tätig. Nur der von der Objektwelt Gezeichnete kann diese auch in einer realistischen Weise wiedergeben. Der Weg der Außenwelt durch das Bewusstsein eines Menschen wird zum wesentlichen Bestandteil des Erzählvorgangs.

Mit diesen Möglichkeiten der Einflussnahme des individuellen Charakters bekommt der Künstler neue Freiräume. Durch die deutlichere Identifizierung des Dargestellten mit dem Vermittler entsteht ein künstlerisches Selbstbewusstsein, das auf alle, mit der Beschreibung zusammenhängende Faktoren Einfluss nehmen kann. Denn erst der künstlerische Akt enthebt

---

<sup>124</sup> Nerval: *Les Nuits d'Octobre*. S. 319.

<sup>125</sup> Ebd. S. 335.

<sup>126</sup> Begriffe von Stierle. Siehe *Der Mythos von Paris*.

<sup>127</sup> Champfleury: *Contes domestiques*. Paris: Lecou 1852. o. Seite, Zitat aus dem Vorwort. [Hervorhebungen von Champfleury].

das geschaffene Werk der Objektwelt und verleiht ihm einen neuen Status von Wahrheit. Das Aufkommen dieses künstlerischen Selbstbewusstsein fällt in eine Zeit, in der die europäische Geistesgeschichte mehr vom Individuum bestimmte Handlungs- und Betrachtungsmöglichkeiten zu formulieren sucht. Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Hegel und Sören Kierkegaard sind Vertreter dieser vom Subjekt ausgehenden Philosophie. Fichtes *Wissenschaftslehre* von 1810 macht den Standpunkt der Zeit deutlich:

„Diese Freiheit der Einbildungskraft ist nun wirklich eine reale Befreiung und Losbindung des geistigen Lebens. Unser äußerer Sinn wird ja, wenigstens so lange wir wachen, immerfort durch die dermalen uns noch unbekannte Kraft bestimmt und afficirt.. Die Einbildungskraft allein ist es, welche uns über diese Affektion durch den Sinn hinwegsetzt, und uns fähig macht, uns den Eindrücken desselben zu verschließen, indem wir unsre Wahrnehmung davon abziehen, um allein dem Schaffen durch Einbildungskraft uns zu überlassen und dadurch eine ganz andre Zeitreihe, die von der Zeitreihe des Fortgangs der sinnlichen Entwicklung durchaus frei ist, zu erschaffen.“<sup>128</sup>

Die Einbildungskraft wird zum entscheidenden Erkennungsmerkmal des Künstlers. Sie ermöglicht die Loslösung von der 'Affektion der Sinne', die sich aus der Wahrnehmung der primären Wirklichkeit ergibt. Für Nervals Beschreibstil des 'schwebenden Erzählens' bedeutet dies, dass der Erzähler die Freiheit besitzen muss, zwischen der primären Wirklichkeitsebene und der eingebildeten hin und her zu wechseln. Der Wechsel zwischen Vorstellung und Realität ist bei E.T.A. Hoffmann noch ein Spiel des aus dem Fenster Schauenden Dichters. Nerval macht aus dem Wechsel und der Gegenüberstellung eine Vorführung der künstlerischen Möglichkeiten des Erzählens selber und stellt auf diese Weise den künstlerischen Schaffensakt zur Schau. Nerval ist sich darüber bewusst, dass sein Erzähler eine Instanz ist, die über die Wirklichkeit des Erzählten verfügen kann. Der Leitsatz von Champfleury, das erst das was er zu Papier gebracht hat, zum Gesehenen wird, gilt in dieser Form auch für Nerval. So erlangt das Aufgezeichnete – das auf Papier, in Stein oder auf Leinwand Festgehaltene – eine eigene, über dem betrachteten Vorbild stehende Präsenz und Wirklichkeit. Nerval macht die Unterscheidung von Wirklichkeitsebenen an einem Beispiel deutlich. Der Erzähler sieht ein Plakat mit einer merkwürdigen Abbildung: Dargestellt ist eine Frau mit Merinohaaren. Der Erzähler will beweisen, dass alles in seinem Bericht wahr ist, auch die unglaublichen Stellen seiner Reisebeschreibung. Die auch in den Augen des Erzählers merkwürdig erscheinende Ge-

---

<sup>128</sup> Johann Gottlieb Fichte: *Die Thaten des Bewusstseins. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Berlin im Winterhalbjahre 1810-11*. [zuerst veröffentlicht Stuttgart/Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung 1817.] Hier Johann Gottlieb Fichte: *Gesamtausgabe der bayrischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg.: Reinhard Lauth, Erich Fuchs, Hans Gliwitzky. Abt. 2. Band 12. Stuttgart/Bad Cannstatt: F. Fromm 1999. S. 31.

schichte der Frau mit den Merinohaaren will er dadurch belegen, dass er das Plakat mit der Beschreibung der Frau in der Redaktion von *L'Illustration* – die seine Geschichte veröffentlicht – hinterlegt, wo es jedem Leser zugänglich sei<sup>129</sup>. Auf diese Weise einmal aus der Realität der Geschichte in die des Lesers hinausgetreten, macht der Erzähler noch einmal explizit auf die Wirklichkeitsunterschiede deutlich, wenn er sagt: das Plakat existiert, die Frau müsse deswegen aber nicht notwendigerweise vorhanden sein: „L'affiche existe, mais la femme pourrait ne pas exister...”<sup>130</sup>. Allein die Beschreibung ihres Abbildes bedeutet eine Wirklichkeit, die auf der Ebene des Erzählten ihre eigene Präsenz entwickelt und sich so in das Gefüge der erzählten und abgebildeten Wirklichkeiten einordnen lässt. Der Erzähler stellt mit diesem Beispiel seine eigene erzählerische Verfahrensweise zur Schau.

An dieser Stelle wird auch sichtbar, dass es Nerval nicht um das Aufspüren von zufälligen Erscheinungen geht. Die Frau mit den Merinohaaren ist ein typisches Beispiel für die Suche nach einer poetischen Wahrheit. Die phantastischen Bilder innerhalb des eine reale Reise darstellenden Textes machen nur darauf aufmerksam, dass der Erzähler seine Erfahrungen in das Gewand eines anonymen Reiseberichtes kleidet. Der Wechsel zwischen der phantastischen und der realistischen Schreibweise führt den Erzähler nicht nur an die Orte, die er beschreibt, sondern auch zu sich selbst. Die sich zusammenziehenden Kreise, auf die Nerval am Anfang verweist, sind die sinnbildliche Entsprechung dieser Bewegung. Gleichzeitig stellt Nerval den Prozess einer Entwicklung zum Künstler in diesem Wechsel zwischen Irrealen und Realem dar. In dem Werk *Aurélia* (1855) ist dies erkennbar<sup>131</sup>.

Der Streit zwischen Traum und Wirklichkeit ist sinnbildlich an der Person der Aurélia zu erkennen; sie gehört weder der einen noch der anderen Welt an. Ihr Schrei, den das Traum-Ich zu hören glaubt, ist der Schrei einer Frau in der Dunkelheit der Pariser Nacht am Ende des ersten Teils der Erzählung. Das erzählte Ich, das so aus dem Traum in die Wirklichkeit der Stadt zurückgerissen wird, glaubt dennoch an die innere Übereinstimmung von Traum und Wirklichkeit: „Elle n'appartenait pas au rêve; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia.”<sup>132</sup> Der Gang des Erzählers durch Paris wird von diesem Widerstreit begleitet; die Orientierung ist verloren gegangen, die noch in den *Oktobernächten* erkennbaren Grenzen zwischen dem Phantastischen und dem Wirklichen sind in dem

---

<sup>129</sup> Siehe Nerval: *Les Nuits d'Octobres*. S. 337.

<sup>130</sup> Ebd. S. 342.

<sup>131</sup> *Aurélia* erscheint in der *Revue de Paris* in zwei Lieferungen: die Erste am 1. Januar 1855, die zweite am 15. Februar 1855.

<sup>132</sup> Nerval: *Aurélia ou le rêve et la vie*. In: *Œuvres complètes*. Band III. Paris: Gallimard 1993. S. 720.

Werk *Aurélia* nur noch schwer auszumachen<sup>133</sup>. Die Dunkelheit der Nacht hält Visionen und Traumbilder bereit, die den Wanderer an jedem Ort von Paris unvorbereitet überfallen können. Erinnerungen an die Apokalypse des Johannes werden wach: „Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries.“<sup>134</sup> Die Bilder entwerfen eine poetische Gegenwelt. Der Erzähler lässt die Flut der Bilder über sich ergehen und wandelt zwischen Traum und Wirklichkeit durch die Stadt. Ohne ein Ziel vor Augen, spielen sich immer neue unerklärliche Szenen vor ihm ab. Der willenlose und passive Betrachter fängt an nach einer Ordnung zu suchen. Für ihn muss ein Zusammenhang zwischen den phantastischen Erscheinungen am Himmel und dem Paris, in dem er sich bewegt, bestehen. Swedenborgs Korrespondenzlehre und den neuen Mystikern folgend, sucht er nach einer Theorie der Entsprechungen: „Mais, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir“<sup>135</sup> Ohne den Vorgang der Entsprechungen zu verstehen oder erklären zu können, bleibt er von den dunklen und mythischen Erscheinungen verfolgt und kann sich der übermächtigen *Ersatzwirklichkeit*<sup>136</sup> nicht entziehen. So glaubt er, ein göttliches Gesetz gebrochen zu haben, als er versucht hinter die Geheimnisse zu sehen und wartet auf die Bestrafung, wie auf einen Sturm. „Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche d'un orage.“<sup>137</sup>

Die Dominanz dieser phantastischen Gegenwelt, die das reale Geschehen nur noch von Weitem an den Erzähler herankommen lässt, führt zunächst zur Orientierungsunfähigkeit und am Ende zur Katastrophe des geistigen Zusammenbruchs. Der Erzähler muss die geistige Ordnung, die er nicht mehr selber erlangen kann, mit fremder Hilfe herzustellen versuchen. Der Gang in die Nervenheilanstalt ist die einzige Möglichkeit, die Herrschaft über sich und die eigene Wahrnehmung der Außenwelt wiederzuerlangen. Hier entschließt sich Nervals Erzähler seine Erlebnisse aufzuschreiben, um sie auf dem Weg der schriftlichen Fixierung zu bändigen:

---

<sup>133</sup> Der Ich-Erzähler beschreibt selber seinen Übergang in das Reich zwischen Traum und Realität, Rationalität und Irrationalität am Anfang des dritten Kapitels: „Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, – et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine...“ Ebd. S. 699.

<sup>134</sup> Ebd. S. 734.

<sup>135</sup> Ebd. S. 721. S.

<sup>136</sup> Begriff von Stierle: *Der Mythos von Paris*. S. 691.

<sup>137</sup> Nerval: *Aurélia*. S. 721.



„C'est ainsi que je m'encourageais à une audacieuse entreprise. Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. »Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison?«<sup>138</sup>

Was hier von Nerval geschildert wird, ist die Geburt der eigenen Künstlerexistenz. Der Künstler, so die Hoffnung des Protagonisten, ist in der Lage die Ersatzwirklichkeit in dem Aufschreiben als eigenständige Realität zu isolieren. So erscheint am Horizont die künstlerische Existenz als die Erlösung aus dem Zwiespalt zwischen Traum und Wirklichkeit. Dass Nerval das Zurückerlangen der Orientierung durch das Schreiben als Therapie in der Klinik von Doktor Blanchet empfohlen bekommt, verschweigt er in seinem Werk *Aurélia*. Hier ist es der Erzähler, der den Entschluss selbst fasst. Ein Indiz dafür, wie sehr die eigene künstlerische Produktion am Ende von Nervals Leben an seine Krankheit gebunden war, und wie wenig er dies öffentlich werden lassen wollte.

#### Nathaniel Hawthornes *The Marble Faun*

Hawthornes Roman ist aus den Tagebuchaufzeichnungen eines längeren Italienaufenthaltes entstanden. Im Roman kommt der Hauptstadt Italiens eine besondere Bedeutung zu. Rom stellt fast ausschließlich den Handlungsort dieses Werkes dar. Die ausführlichen, aus den persönlichen Aufzeichnungen übernommenen Beschreibungen Roms machen die Stadt zu einem fest in das Werk eingebundenen poetischen Raum. Die Handlung um die drei amerikanischen Künstler und ihren italienischen Freund Donatello, fügt sich zwischen die Stadtbeschreibungen ein und wird durch die gewählte Erzählhaltung mit dem literarischen Abbild der Stadt eng verbunden. Diese die ästhetischen Grenzen auflösende Erzählhaltung beruht auf mehreren Grundlagen. Es gehört zum epischen Verfahren von Hawthorne, in *The Marble Faun* die ästhetischen Grenzen zwischen Figuren, Erzähler und Autor verschwimmen zu lassen. Der Zweck der Verschränkung besteht darin, einen poetischen Zusammenhang zwischen äußerer Umgebung und Innerem der Protagonisten herzustellen. Die Stadt Rom eignet sich in den Augen des Autors in besonderem Maße für dieses poetische Verfahren. Der Autor erklärt in seinem Vorwort: „Yet these things fill the mind, everywhere in Italy, and especially in Rome, and cannot easily be kept from flowing out upon the page, when one writes freely, and with

---

<sup>138</sup> Ebd. S. 749.

selfenjoyment."<sup>139</sup> Die Erzählsituation in Hawthornes Werk geht von einer Identifizierung des Erzählers mit dem Schriftsteller aus; wie Nervals Erzähler versteht sich der Erzähler von Hawthorne ebenfalls als in den künstlerischen Gesamtablauf der Wahrnehmung, der Verarbeitung und der Aufzeichnung eingebunden. Der freie Fluss dieses Prozesses soll ermöglichen, dass Gedanken und Eindrücke unverändert auf das Papier gelangen und die Grundstimmung des Erzählten bestimmen. Hierdurch können die ästhetischen Grenzen zwischen dargestellter Fiktion und angeschauter wirklicher Welt verwischt werden.

Der beschriebene Handlungsort Rom macht diesen Übergang nach Ansicht des Autors besonders leicht. Hier gibt es im Unterschied zu der hellen, aufgeräumten und fortschrittlichen Heimat Nordamerikas noch Geheimnisse und Märchen:

„Italy, as the site of his Romance, was chiefly valuable to him as affording a sort of poetic or fairy precinct, where actualities would not be so terribly insisted upon, as they are, and must needs be, in America. No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a Romance about a country where there is no shadow, no antiquity but a common-place prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land. [...] Romance and poetry, like ivy, lichens, and wall-flowers, need Ruin to make them grow."<sup>140</sup>

Rom bildet eine Konzentration von Geschichte, Kunst und vergangenem Leben, das das gegenwärtige Leben an die Seite drängt. Es stellt auf diese Weise mit den Ruinen und den historischen Hinterlassenschaften einen eigenen poetischen und märchenhaften Ort dar. Dieses düster romantische Rom beeinflusst nicht nur den Ablauf der Handlung im Roman, sondern auch den Erzählaufbau. Die Stadt, die bereits in zahlreichen Werken zu einem Ort der dichterischen Klage und Anschauung von Vergänglichkeit gemacht wurde, setzt die Protagonisten wie den Erzähler des Romans einer besonderen Situation aus.

„Wie die ganze Stadt wird es ihm [dem Dichter] Sinnbild »erregten Städten eines großen Verfalls«, in der Stadt der Gräber und der Toten das Grab auch des eigenen verlorenen Glaubens sucht und es erschüttert oder verzweifelt auch findet, »città dolente« in einem neuen, düsteren Sinn, den die Rom-Dichtung, am Ende eines langen Weges durch Jahrhunderte, Menschen und Dichter, in sich aufnimmt und bewahrt."<sup>141</sup>

Da Hilda, Kenyon und Miriam selber Künstler sind, sind sie von dem besonderen Einfluss, der von Rom ausgeht, ebenfalls betroffen und schließen im Verlauf des Romans die düstere Stimmung Roms in sich ein. Das in der Literatur bereits erfolgreich verbreitete Bild der

---

<sup>139</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. In: *Collected Novels*. New York: Library of America 1983. S. 855.

<sup>140</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 854.

<sup>141</sup> Walter Rehm: *Europäische Romdichtung*. S. 18.

„città dolente“, das verstärkt durch einen neuen europäischen Sentimentalismus, in einer Poesie der Einsamkeit, der Nacht, des Grabes und des Todes Ausdruck findet, beherrscht den Roman. Es verwundert also nicht, dass die Schlüsselszenen des Romans zur Nachtzeit spielen: „Die Nacht, nicht der Tag, war die der alten Weltstadt allein gemäße Zeit, die Mondnacht im Colosseum.“<sup>142</sup> Die Tradition der Nachtwanderungen, die die klassischen Beschreibungen der Romreisenden begonnen haben<sup>143</sup>, setzt sich in Hawthornes Werk fort. Die vier Hauptfiguren, werden mit dem traumhaften Zustand, den Rom vermittelt, nicht nur bei ihrer Einführung in der Szene in den Vatikanischen Museen in Verbindung gebracht, sondern bekommen die Präsenz von Unwirklichem (unrealities) und von Schattenwesen während ihren nächtlichen Spaziergängen zu sehen und zu spüren.

Es ist aber das Besondere des Romans, zwei verschiedene Ebenen miteinander zu verbinden; sowohl die dunklen Bilder eines in romantischer Versunkenheit verharrenden Roms als auch die Gegenwart einer sich in alltäglichen Abläufen befindlichen Stadt mit Gewohnheiten und festen Bezugspunkten finden sich im Roman dargestellt. Es ist ein ständiges Verbinden und Verknüpfen dieser beiden Gegensätze, dem phantastischen mit dem gewöhnlichen Geschehen. Dass der Autor keinen Widerspruch in dieser Allianz sieht, macht er in seinem Nachwort deutlich: „There comes to the Author, from many readers of the foregoing pages, a demand for further elucidations respecting the mysteries of the story.“<sup>144</sup> Dem Wunsch nach Erklärung der undurchsichtigen Stellen begegnet Hawthorne mit dem Hinweis, dass seine Figuren den beiden Bereichen, dem realen und dem phantastischen zugeordnet werden müssen: „He [der Autor] designed the story and the characters to bear, of course, a certain relation to human nature and human life, but still to be so artfully and airily removed from our mundane sphere, that some laws and proprieties of their own should be implicitly and insensibly acknowledged.“<sup>145</sup> Durch die Entrückung der Charaktere aus dem gewöhnlichen Leben des Alltags erhält Hawthornes Erzählen die Möglichkeit der phantastischen Entrückung. Dieses 'Entrücken in kunstreiche Höhen' führt zu einer besonderen Poetik der Entsprechungen und des Entwurfes eines literarischen Bereichs zwischen dem Realen und dem Phantastischen.

Am stärksten ausgeprägt ist die erzählerische Ambiguität, das Hin- und Herpendeln zwischen den realistischen und den unwirklichen Teilen der Geschichte bei der Figur des Donatello. In dieser Person verschränkt sich die Kunstwelt, sowie mythische Sagenwelt, und die

---

<sup>142</sup> Ebd. S. 220.

<sup>143</sup> Ebd. S. 218f.

<sup>144</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 1239.

<sup>145</sup> Ebd.

Gegenwart bereits in der Anspielung auf seine Ähnlichkeit mit dem Faun von Praxiteles am Anfang des Romans. In dem Faun, dieser schlaun, verführerischen und gewitzten Figur der antiken Sagenwelt, symbolisiert sich Hawthornes Erzählstil. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass Donatello in der Erklärung des Nachwortes als Beispiel für die poetische Entrückung angeführt wird:

„The idea of the modern Faun, for example, loses all the poetry and beauty which the Author fancied in it, and becomes nothing better than a grotesque absurdity, if we bring it into the actual light of day. He had hoped to mystify this anomalous creature between the Real and the Fantastic, in such a manner that the reader's sympathies might be excited to a certain pleasurable degree, without impelling him to ask how Cuvier would have classified poor Donatello, or to insist upon being told, in so many words, whether he had furry ears or no. As respects all who ask such questions, the book is, to that extent, a failure.“<sup>146</sup>

Die Abgrenzung eines epischen Bereichs zwischen „the Real and the Fantastic“ gehört zu den ästhetischen Grundlagen des Romans. Der Erzähler stellt sich selber in dieses Zwischenreich und verteidigt damit seine Ahnungslosigkeit in Bezug auf vorgefallene Mysterien. Mögliche Aufklärung, die von den Lesern gefordert wird, kann er aus diesem Grund nicht geben. Als endgültigen Beweis seiner Ahnungslosigkeit führt er im Nachwort die epische Nivellierung durch, indem er seine Freundschaft mit Hilda und Kenyon bekannt gibt und sich mit ihnen auf das Dach des Petersdoms setzt um den Blick über Rom streifen zu lassen. In der Unterhaltung mit den Romancharakteren wird sowohl das Herauslösen der Charaktere aus der Fiktion bewirkt als auch die Eingliederung des Erzählers in das Romangeschehen. Die Annäherung hilft Hawthorne ein letztes Mal die Lücke zwischen Realem und der Fiktion zu schließen, bevor er den Roman mit dem Hinweis beschließt, dass der Erzähler auch von Kenyon nicht erfahren hat, ob Donatellos Ohren wie die des Fauns von Praxiteles tatsächlich mit Fell überzogen und nach oben spitz zulaufend sind. Hawthornes schlichter Kommentar: ein Erzähler könne nicht alles wissen.

Das Spiel mit den verschiedenen Erzählebenen und das erzählerische Wechselspiel zwischen Unwirklichem und Wirklichem, das tief in dem Roman verankert ist, gibt auch der Kunst einen besonderen Stellenwert. Rom wird immer wieder von neuem aus einem Blickwinkel betrachtet, der die unwirklichen Momente und das Geschehen direkt aus einem Kunstwerk heraustreten lässt. Die Romanwirklichkeit setzt sich für Hawthorne aus zwei Bereichen zusammen, den der Kunst und den des realen Lebens. Dabei tritt im Verlauf der Geschichte Hawthornes Philosophie immer deutlicher hervor. Der Übergang von der Kunst in

---

<sup>146</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 1239.

das reale Leben spiegelt eine höhere Wirklichkeit, die sich von dem Kunstwerk lösen kann. Zwei Beispiele auf der nächtlichen Wanderung geben ein Beispiel für die Überlegenheit des römischen Kunstwerkes gegenüber der realen römischen Welt. Zunächst wird der Besuch der Künstlergruppe im Kolosseum beschrieben. Die Hauptattraktion nächtlicher Romspaziergänge breitet sich in der ganzen Größe und Masse vor den Augen der Künstler aus. Der Erzähler stellt seiner Betrachtung des mondbeschiedenen Bauwerks Lord Byrons Beschreibung aus dem Poem „Childe Harold's Pilgrimage“ gegenüber und erklärt, dass er keine Möglichkeit sehe, wie seine Beschreibung an Byrons Kunstwerk heranreichen könne:

„The splendour of the revelation took away that inestimable effect of dimness to build a grander structure than the Coliseum, and to shatter it with a more picturesque decay. Byron's celebrated description is better than the reality. He beheld the scene in his mind's eye, through the witchery of many intervening years, and faintly illuminated it, as if with starlight, instead of this broad glow of moonshine.“<sup>147</sup>

Das Kunstwerk, insbesondere das aus der Erinnerung geschaffene Werk, besitzt für den Erzähler mehr Präsenz als die Wirklichkeit. Die Enttäuschung über das reale Bauwerk, das sich in seiner ganzen Macht vor ihm ausbreitet, lässt sich nicht verbergen. Nur in Byrons Kunstwerk tritt die wahre Größe des Kolosseums hervor, die sich erst durch die poetische Inszenierung des Verfalls und der Lichtverhältnisse in das Unermessliche steigert. Die höhere Ausdruckskraft des Kunstwerkes gegenüber der Wirklichkeit wird nur wenig später ein zweites mal exemplifiziert. Nach dem Verlassen des Kolosseums stellt sich die Gruppe neben den Titus-Bogen, um dessen historische Reliefdarstellungen zu betrachten. Der Gegensatz zwischen dargestellter Vergangenheit und wirklicher Gegenwart verschwindet im Angesicht der Größe der Kunstwelt und stellt eine Hierarchie auf, die die Helden der Vergangenheit wieder zu ihrer alten Größe finden lässt:

„It is politic, however, to make few allusions to such a Past; nor, if we would create an interest in the characters of our story, is it wise to suggest how Cicero's foot may have stept on yonder stone, nor how Horace was wont to stroll near by, making his footsteps chime with the measure of the ode that was ringing in his mind. The very ghosts of that massive and stately epoch have so much density, that the actual people of to-day seem the thinner of the two, and stand more ghostlike by the arches and columns, letting the rich sculpture be discerned through their ill-compacted substance.“<sup>148</sup>

Die reiche Vergangenheit der römischen Kultur tritt im Kunstwerk den Betrachtern vor Augen. Die amerikanischen Künstler müssen der Größe und dem Reichtum dieser Kultur Re-

---

<sup>147</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 980.

<sup>148</sup> Ebd. S. 985f.

spekt zollen und ihren berühmten Vorfahren Cicero und Horaz den Vortritt lassen. Die Verstorbenen erlangen so eine höhere Erscheinungskraft als die noch Lebenden. Nicht die römischen Vorbilder treten als 'Geister' auf, sondern die vor dem Titus-Bogen stehende Gruppe verliert vor dem Kunstwerk ihre Präsenz und wird 'durchsichtig'. Mit diesem Beispiel stellt Hawthorne seine schriftstellerische Überzeugung dar, dass das Kunstwerk mit seiner höheren Dichte und Präsenz das reale Geschehen überstrahlen kann.

Da der Künstler mit seinem Kunstwerk genauso verbunden ist, wie mit der wirklichen Welt, hat das Überstrahlen der realen Welt durch die Kunstwelt zur Konsequenz, dass er sich in einer Sonderstellung zwischen den beiden Sphären wiederfindet. Über die Wahrnehmung und seine Arbeit vermag er die beiden Realitäten zu einander in Bezug zu setzen. Darüber hinaus versteht er es, durch seine sublimen Wahrnehmungsgabe die der Realität enthobene Sphäre bereits vor der Übertragung in das Kunstwerk vor seinem inneren Auge festzuhalten. Hawthorne weist auf diese Gabe des Künstlers mit folgenden Worten hin:

„Artists, indeed, are lifted by the ideality of their pursuits a little way off the earth, and are therefore able to catch the evanescent fragrance that floats in the atmosphere of life, above the heads of the ordinary crowd. Even if they seem endowed with little imagination, individually, yet there is a property, a gift, a talisman, common to their class, entitling them to partake, somewhat more bountifully than other people, in the thin delights of moonshine and romance.“<sup>149</sup>

Durch diese Festlegung der künstlerischen Fähigkeiten wird deutlich, wie sehr sich Hilda, Kenyon und Miriam mit der besonderen Umwelt Roms im Gegensatz zu der 'gewöhnlichen Masse' identifizieren müssen. Der Übergang zwischen Realem und Phantastischem ist für die Protagonisten ein kurzer Weg. Wie leicht sie den Schritt aus einer Sphäre in die andere vollziehen, wird von Hawthorne wiederholt zum Gegenstand des Geschehens gemacht und immer wieder von Neuem beschrieben.

Besonders in den Schlüsselszenen des Romans, die Kapitel im und auf dem Weg zum Kolosseum, „A Moonlight Ramble“ und „Miriam's Trouble“, sowie das Kapitel, das auf dem Capitolshügel spielt „On the Edge of a precipice“, führen dieses Verweben von dunkler Gegenwelt mit der beschriebenen römischen Gegenwart vor. In diesen drei Kapiteln steht die Begegnung von Miriam mit einer unheimlichen Gestalt im Vordergrund. Miriam sieht diesen unbekannten Mann an verschiedenen Orten in Rom und wird von ihm in große Angst versetzt. Die Gestalt ist in eine dunkle lange Kutte gekleidet und verbirgt ihr Gesicht unter einer

---

<sup>149</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 982.

Kapuze. Es gibt keine Anhaltspunkte für die Identität dieser Person, noch für die Zugehörigkeit zu einer phantastischen oder realen Sphäre. Sie erscheint aus dem Nichts und wird immer als erstes von Miriam wahrgenommen, auch wenn ihre Freunde neben ihr stehen. Diese Gestalt wird von der Künstlerin das erste mal 'Dämon' genannt, als sie diese – mit Donatello zusammen am Trevi-Brunnen stehend – plötzlich neben sich bemerkt. Als sie in den Brunnen blickend einen dritten Schatten im Wasser wahrnimmt, sagt sie: „Three shadows! [...] Three separate shadows, all so black and heavy that they sink in the water! There they lie on the bottom, as if all three were drowned together.“<sup>150</sup> Die seelische Verwandtschaft, die sie in der Gegenwart der unheimlichen Gestalt verspürt, kann sie nur als einen Fluch verstehen, der auf ihr lastet und in ihrer Vergangenheit begründet liegt. Während der Rest der spazierenden Gesellschaft nur einen unscheinbaren Mann von unbestimmter Herkunft in dem Fremden sieht, fühlt sich Miriam von einer dunklen Macht verfolgt und ihr Leben bedroht: „In the name of the Saints [...] vanish, Demon, and let me be free of you, now and forever!“<sup>151</sup> ruft sie im Anblick der Schatten entsetzt aus. Das Bild der im Wasser vereinigten Schatten erfüllt sie mit Schrecken und führt ihre Verbundenheit mit einer mystischen Unterwelt vor Augen. Die drei Schatten auf dem Brunnengrund zeigen aber auch die Verknüpfung von Miriams Schicksal mit dem von Donatello. Dieser versteht die Bedrohung seiner Freundin und nimmt sie als einziger der spazierenden Gruppe ernst. Er bittet sie, im Angesicht des Fremden und seiner bedrohlichen Ausstrahlung, ihr helfen zu dürfen, indem er die mysteriöse Gestalt tötet: „Bid me drown him!“<sup>152</sup>

Die Verfolgung durch den mysteriösen Unbekannten setzt sich auf dem weiteren gemeinsamen Spaziergang fort. Im Kolosseum von Rom schaut sich die Gruppe die gewaltige Kulisse des antiken Bauwerks an. Kenyon erinnert an die grausamen Wettkämpfe, die hier in römischer Zeit stattgefunden haben und an die vielen Märtyrer, für die ein Kreuz aufgestellt worden ist. Seine Imagination lässt die toten Kämpfer als Geister wieder auferstehen und ein Schauer läuft durch die Gruppe. Hilda unterbricht Kenyons Rede: „You bring a Gothic horror into this peaceful, moonlight scene.“<sup>153</sup> Ohne diese Unterhaltung verfolgen zu können, steht Miriam abseits und sieht sich einem neuen Angriff der Angst ausgesetzt. Der erneute Angstschauder wird diesmal mit präzisen Angaben im Detail beschrieben, der einem medizinischen Bericht mit Krankheitssymptomen gleicht:

---

<sup>150</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 975.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Ebd. S. 976.

<sup>153</sup> Ebd. S. 982.

„Unaware of his [des Unbekannten] presence, and fancying herself wholly unseen, the beautiful Miriam began to gesticulate extravagantly, gnashing her teeth, flinging her arms wildly abroad, stamping with her foot. It was as if she had stepped aside, for an instant, solely to snatch the relief of a brief fit of madness. Persons in acute trouble, or labouring under strong excitement with a necessity for concealing it, are prone to relieve the nerves in this wild way; although, when practicable, they find a more effectual solace in shrieking aloud. Thus, as soon as she threw off her self-controul, under the dusky arches of the Coliseum, we may consider Miriam as a mad woman, concentrating the elements of a long insanity into that instant."<sup>154</sup>

Dass hier das Wissen jener Zeit über das Krankheitsgebiet der Melancholie plötzlich rational und kühl vorgetragen wird, steht im Kontrast zu dem bisher von Hawthorne gewählten umschreibenden Umgang mit diesem Thema. Die Szene am Trevi-Brunnen drückt noch in allegorischen Bildern aus, wofür es nach allgemeinen Wissen noch wenig Erklärungen gibt. Der Blick in das Wasser, in das eigene Spiegelbild, führt einen Prozess der Selbsterkenntnis vor. Aber nicht ihr eigenes Abbild, sondern ihr, Donatellos und des Unbekannten Schatten auf dem Brunnenboden ziehen Miriams Aufmerksamkeit auf sich. Auf diese Weise drückt sich eine Störung dieses psychologischen Vorgangs in Miriam durch die Anwesenheit des Unbekannten aus. In der Szene im Kolosseum ist der Vorgang anders. Der Unbekannte tritt nicht an Miriam heran und bleibt von ihr unbemerkt. Er hält sich zwar in dem Moment eines neuen Angstanfalls in der Nähe von Miriam auf, wird aber nur von den Freunden wahrgenommen. In dieser Szene wird deutlich, dass es im Roman nicht darum geht, nur die eine Möglichkeit darzustellen; die dunkle Gestalt ist sowohl in der Rolle des aktiven Auslösers und als auch in der Rolle der Allegorie für eine unerklärliche Krankheit zu verstehen. Die Verschränkung dieser beiden Aufgaben - einer rational und wissenschaftlich begründeten auf der einen Seite und einer volkstümlichen und mystischen auf der anderen Seite - ist das poetische Ziel der wechselnden Verwendung der dämonischen Figur.

Miriams seelischer Zustand wird allerdings nur in der Kolloosseumsszene unter dem veränderten Licht eines medizinischen Betrachterstandpunktes beleuchtet und von den Einflüssen übernatürlicher Kräfte losgelöst. Im weiteren Verlauf des Romans bleibt der aufgebaute Zusammenhang zwischen der symbolischen Darstellung einer finsternen Macht und dem melancholischen Zustand von Miriam gewahrt. Miriams Befreiung von der Angst wird ebenfalls in einem symbolischen Akt ausgedrückt. Auf dem Tarpejischen Felsen stehend, von dem in römischer Zeit politische Gegner und Verräter herabgestürzt wurden, blicken sie hinab auf die Stadt. Als sich aus einer dunklen Nische, die für eine Statue vorgesehen ist, eine Gestalt löst

---

<sup>154</sup> S. 983.



und auf sie zuläuft, stürzt Donatello diese in die Tiefe. „In the basement-wall of the palace, shaded from the moon, there was a deep, empty niche, that had probably once contained a statue; not empty, neither; for a figure now came forth from it, and approached Miriam.“<sup>155</sup> Donatellos anfängliche Schrecken weicht schnell der Einsicht, dass er auf die Bitte von Miriam hin gehandelt hat. Ihre gemeinsame Tat rechtfertigen sie mit dem Ausmaß der Bedrohung und der Ausweglosigkeit ihrer Situation. Tatsächlich fühlt sich Miriam von der unerklärlichen Bedrohung befreit; als Begründung für die Erlösung von der dunklen Macht, führt sie den Beweggrund der alten Römer für die Hinrichtung an: „Innocent persons were saved by the destruction of a guilty one, who deserved his doom.“<sup>156</sup> Der Unbekannte ist das Menschenopfer zum Zwecke der Vertreibung von Miriams Dämon.

Während nach der Tat aus Donatello ein ernster Mann wird, stellt sich Miriam Fragen zu den Hintergründen ihrer Erlebnisse. Die Reflexion darüber lässt Hawthorne durch die Betrachtung eines Bildes geschehen. Guido Renis Bild (von etwa 1632) in der Kapuziner-Kirche *S. Maria della Concezione*, das den Triumph des Erzengel Michael über das Böse in Gestalt eines Drachen darstellt, ist Anlass für eine gemeinsame Erörterung. In Miriams Beurteilung des Bildes kommt ihre Meinung zum Ausdruck, dass die Spuren des Kampfes nicht ausreichend dargestellt seien: „A full third of the Archangel's feathers should have been torn from his wings; the rest all ruffled, till they looked like Satan's own! His sword should be streaming with blood, and perhaps broken half-way to the hilt; his armour crushed, his robes rent, his breast gory; a bleeding gash on his brow, cutting right across the stern scowl of battle!“<sup>157</sup> Für Miriam wiederholt sich in dem Bild das eigene Schicksal. Ihr Urteil ist durch die Erlebnisse der letzten Tage geprägt. Sie vermisst die Spuren eines grausamen Kampfes, den sie am eigenen Leibe durch die Verfolgung des Dämonen erlebt hat. Die Funktion der Kunst im Roman wird auch an diesem Beispiel deutlich. Hier wird durch die Betrachtung und die Beurteilung eines Kunstwerkes dem Befinden und dem Denken Miriams Ausdruck verliehen. Wie wenig die Protagonisten die beiden Welten auseinander halten, darauf ist bereits hingewiesen worden. Die Folgen für die Erzählperspektive sind ebenfalls von großer Bedeutung. In dem Kapitel „The dead capuchin“ führt der Streit der Kunstwelt mit der erzählten Welt zu neuen Handlungssträngen.

Als die Gruppe die Kirche betritt, fällt ihr Blick auf einen aufgebahrten Mönch. Dieser Er-

---

<sup>155</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 995.

<sup>156</sup> Ebd. S. 994.

<sup>157</sup> Hawthorne: *The Marble Faun*. S. 1006.

scheinung wird zunächst mit der einer Skulptur verglichen. Das Abbild eines toten Mönches scheint auf der Bahre seinen festen Platz in der Kirche gefunden zu haben. Das Abbild des Mönchs sei aus Wachs oder Ton geschaffen, hier kann sich der Erzähler nicht festlegen. Erst im Verlauf des Kapitels wird der Körper zu einem kürzlich Verstorbenen gemacht, der auf die Beisetzung wartet. Ein anwesender Mönch berichtet dies den Künstlern. Die Erscheinung des toten Mönches bekommt immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt, besonders von Miriam und Donatello, die in der Gestalt den unbekannten nächtlichen Begleiter wiederzuerkennen glauben. Bei weiterer Betrachtung, hier muss der Erzähler auf die Wirklichkeit des Ereignisses aufmerksam machen<sup>158</sup>, tropft Blut aus der Nase des Toten. Miriam von diesem Anblick erschreckt, stellt sich die Frage in welcher Realität sie sich befindet. Über den toten Mönch gebeugt fragt sie: „But art thou real, or a vision?“<sup>159</sup> Der nächtliche Verfolger, der aus der Nische einer Statue hervorgetreten war, wird so zu einem Dämonen halb aus der Kunstwelt, halb aus der realen Welt gemacht. Die tatsächliche Zugehörigkeit ist nicht erkennbar und bedeutet für die Protagonisten besondere Anstrengungen der Orientierung. Diese Anstrengungen sind Teil des gesamten Romanaufbaus, denn wie der Autor in seinem Vorwort erklärt, ist auch er auf der Suche nach einer schlüssigen Darstellung der römischen Welt. Der Versuch an die Wirklichkeit heranzukommen, führt dazu, in der Fiktion eine poetische Wirklichkeit zu erschaffen und in dieser einen neuen Wahrheitsgehalt zu finden. Die Verschränkung führt den Erzähler und seine Figuren näher an etwas heran, das „innere Wahrheit“ genannt werden kann. Die Verabschiedung von der „äußeren Wahrheit“ ermöglicht es den Künstler in ganz neuem Licht zu sehen. Seine Rolle wird die des Vermittlers zwischen Erzähler und „äußerer Wahrheit“.

So dient das Verweben von Stadtgeschichte und Stadtsehenswürdigkeiten mit der Romanhandlung dazu, ein Ganzes von individueller und allgemein gültiger Wahrheit darzustellen. Das Geschehen, das sich zu einer Handlung zusammensetzt, entwickelt sich deshalb aus den Aufenthaltsorten Tarpeischer-Felsen, Kapuziner Kirche und Trevi-Brunnen heraus, da diese zu einer äußeren Dichte führen, die innere Dichte provoziert. Hawthornes Methode, dass sich die Handlung von der Kulisse ableitet und die beschriebene Umwelt den Stoff für die Entwicklung der Geschichte und der Figuren liefert, ist besonders der Künstlerfigur verpflichtet. Mit ihr lässt sich in der Tradition des Bildungsromans am besten das Zusammenspiel der äußeren mit der inneren Welt darstellen.

---

<sup>158</sup> „And now occurred a circumstance that would seem too fantastic to be told, if it had not actually happened, precisely as we set it down.“ Ebd. S. 1009.

<sup>159</sup> Ebd. S. 1011.

## EXKURS

### Die Aufgabe des modernen Künstlers. Von den Wahrnehmungsformen zu den Darstellungsformen – John Ruskin und Charles Baudelaire

E.T.A. Hoffmann hat in der Erzählung *Des Vetters Eckfenster* auf den trügerischen Charakter des Stadtbildes hingewiesen. Hinter der Oberfläche der Erscheinungen verbirgt sich nicht immer der vermutete Gehalt. So kann sich leicht eine zweite Wirklichkeit über die erst-geschauten legen und, ohne mit dieser allzu deutlich zu kollidieren, eine neue Welt der bloßen Möglichkeiten entstehen. Für die Stadtdarstellung birgt die Welt der Erscheinungen das poetische Material, dessen sich die modernen Erzählverfahren gerne bedienen. Die hieraus entstehende Hülle der Referenzen<sup>160</sup> erweitert das Stadtbild. Auch in Gogols Künstlernovelle *Der Nemskej-Prospekt* kommt es zu einem Hinterfragen der geschauten Wirklichkeit. Der Erzähler führt seinem Publikum vor, wie leicht sich mehrere Geschichten aus einer kurzen auf der Straße stattfindenden und leicht zu beobachtenden Handlung ableiten lassen. Diese Varianten sollen nur die These von dem täuschenden Charakter Petersburgs, insbesondere seiner Hauptstraße, unterstreichen. Aber sie machen vor allen Dingen darauf aufmerksam, welchen Gefahren sich jeder Spaziergänger aussetzt, der hinter einfachen Erscheinungen unzweideutige Ursachen wähnt. Die urbane Lebenswelt spaltet sich vielmehr in eine Unzahl von Möglichkeiten auf, die sie mit jedem kleinen oder großen zu sehenden Ereignis verbinden lassen. Diese zweite, potentielle Wirklichkeit birgt einen besonders hohen Grad an poetischem Gehalt.

Die Erscheinungswelt besitzt ihre größte Entfaltungsmöglichkeit in der Nacht. Darauf machen nicht nur Dostojewski und Kierkegaard aufmerksam. Ihr Weg durch das nächtliche Berlin oder St. Petersburg wird von einer Aufmerksamkeit für das Schemenhafte und Flüchtige begleitet. Die Schatten und die unscharfen Konturen bilden die Grundlagen ihrer Erscheinungswelt. Auf diesen äußeren Erscheinungen bauen sich die inneren Erscheinungen auf. Die Phantasie und die Träumerei wird durch die besondere Außenwelt begünstigt. Davon gehen beide Schriftsteller aus. Dass dieses Streben nach der Nachtseite der Stadt nicht eine Distanzierung von der realen Darstellung zur Folge haben muss, beweist Gogol, der bereits ein hohes Maß an Schärfe mit in seine phantastische Welt einfließen lässt und bei aller Real-

---

<sup>160</sup> Siehe Jurij M. Lotman: „Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda.“ [Die Symbolik von St. Petersburg und die Probleme der Semiotik der Stadt.] In: *Isbrannye staty w trech tomach*. Band 2. Tallinn: o.V. 1992.

tätsflucht gleichzeitig für die Details und Kleinigkeiten großes Interesse zeigt. Castex<sup>161</sup> macht an dem Beispiel von Balzac deutlich, dass sich das Streben um den Zugriff auf eine jenseitige Welt durchaus mit dem Anspruch auf eine Realitätsnahe Darstellung verbinden lässt:

„On ne peut séparer, chez Balzac, l'expérience externe de l'expérience interne. Il se flattait de posséder ce ‚don de seconde vue‘ qui, selon lui, est le trésor commun à tous les poètes et à tous les vrais philosophes. De propos délibéré, il a fait figurer dans *La Comédie humaine* ses études philosophiques sur le même rang que ses études de mœurs. Il rêva de peindre l'homme, non seulement dans les relations qu'il entretient avec ses semblables, mais dans ses relations avec les démons et les anges, à la quête de l'Absolu; parallèlement à une vérité psychologique, il a recherché une vérité mystique; aussi haut que *Le Père Goriot*, il a placé *Séraphita*.“<sup>162</sup>

Die mystische Welt des Romans *Séraphita* gliedert sich mit dem selben Anspruch in die *Comédie humaine* ein wie der Roman *Le père Goriot*, weil sich für den Schriftsteller erst in der Beziehung zu den Dämonen die ganze Breite des menschlichen Lebens erschliesst. So öffnet die unheimliche Gestalt *Séraphita* mit ihren seherischen Kräften einen Bereich, der in der einfachen Sittenschilderung unbeachtet bleiben würde, der aber die Aspekte birgt, die für die umfassende Darstellung des Lebens notwendig sind.

Die Konzentration auf Erscheinung und flüchtige Eindrücke bereitet für viele Schriftsteller in der Zeit nach 1830 den Weg zum Realismus. Dabei werden die Fähigkeiten des Künstlers immer mehr herausgestellt. Er erlangt durch seinen Anspruch, eigene Darstellungsräume zu entwickeln, eine Autonomie, die es ihm erlaubt, mit seiner eigenen Wahrheit die Realität zu übertreffen. In seinen *Contes domestiques* stellt Champfleury die neue Philosophie vor. Grundlage des neuen Realismus ist die Einfachheit der Darstellung, d. h. die Fortsetzung der Wahrnehmung in der Darstellung ohne verändernde Bearbeitung durch den Betrachter:

„Les mœurs de la famille, les maladies de l'esprit la peinture du monde, les curiosités de la rue, les scènes de campagne, l'observation des passions, appartiennent également au réalisme, puisque le mot est à la mode. Mais cela sert de thème à quelques ignorants, que délayent là-dessus leur prose insipide sans se douter combien le vrai public reste étranger à ces querelles. Je cherche avant tout à rendre sincèrement dans la langue la plus simple mes impressions. *Ce que je vois* entre dans ma tête, descend dans ma plume, et devient *ce que j'ai vu*. La méthode est simple, à la portée de tout le monde. Mais que de temps il faut pour se débarrasser des souvenirs, des imitations, du milieu où l'on vit, et retrouver sa propre nature!“<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Pierre-Georges Castex: *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris: Corti 1951.

<sup>162</sup> Ebd. S. 169.

<sup>163</sup> Champfleury: *Contes domestiques*. Paris: Lecou 1852. o. Seite, Zitat aus dem Vorwort. [Hervorhebungen von Champfleury].

Champfleury macht deutlich, dass sich der Schriftsteller nur auf seine Wahrnehmung verlassen darf, die er so einfach und schnell wie möglich in das Werk übertragen muss. Der Realismus entsteht durch Verzicht auf den nachträglichen Gestaltungswillens und wird geleitet von dem ursprünglichen Wahrnehmungsereignis. Die ‚Eindrücke‘ sollen nach dem Willen von Champfleury so unvermittelt wie möglich in einer Abbildung zu erkennen sein und ihren Wahrnehmungscharakter behalten. Dadurch dass der Moment der Wahrnehmung in der Kunst aufgewertet wird, entfaltet sich in der Kunst eine breite Diskussion um den Betrachtungsvorgang und die ästhetische Rolle des Betrachters. Diese Diskussion beginnt in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts und überträgt sich auf neue Darstellungsformen. Roman Jakobson sieht die zentrale Aufgabe im Realismus darin, der „Wahrnehmung eine neue Form zu geben“<sup>164</sup>. Neben Champfleury machen John Ruskin und Charles Baudelaire die Wahrnehmungsform zur Grundlage ihrer ästhetischen Diskussion. Während Ruskin von einer Theorie der modernen Malerei ausgeht, die Wahrnehmungsverhalten in das Gemälde übernehmen soll, geht Baudelaire von einer mystischen Einheit der Welt aus, die sich im Kunstwerk manifestiert. Wie er 1861 in seinem Wagner-Aufsatz darlegt, sind die vom Betrachter aufgenommenen Erscheinungen bereits Teil eines undividierbaren Ganzen<sup>165</sup>. Die Wahrnehmung der äußerlichen Erscheinungen ist folglich bereits der entscheidende Zugang zu der endgültigen Realität. Für Harold Bloom ist Ruskins Interesse an den „apperances“ darin begründet, diese Erscheinungen als „final realities“<sup>166</sup> zu verstehen. Der Künstler besitzt nach Ruskins Verständnis die Möglichkeit, die Realität hinter den Erscheinungen zu sehen. „Ruskin, like Blake, celebrated the pulsation of an artery, the flash of apprehension in which the poet’s work is done. And, again like Blake, Ruskin placed his emphasis on seeing as the special mark of imagination.“<sup>167</sup> Die seherischen Kräfte des Künstlers beschäftigen Ruskin bereits in seiner ersten großen Untersuchung, dem Werk *Modern Painters*, das er 1843 beginnt und 1860 abschliesst.

Zentrale These des ersten Buches der *Modern Painters* ist, dass hinter der Oberfläche der

---

<sup>164</sup> „Je nach dem Akkumulationsgrad von Tradition wird ein gemaltes Bild zu einem Ideogramm, zu einer Formel, mit der unverzüglich aufgrund der Korrespondenz ein Gegenstand verbunden wird. Das Wiedererkennen vollzieht sich in Sekundenschnelle. Wir hören auf, ein Bild zu sehen. Das Ideogramm muß deformiert werden. Der Maler als Neuerer muß an den Dingen sehen, was man gestern nicht sah, muß der Wahrnehmung eine neue Form geben.“ Roman Jakobson: „Über den Realismus in der Kunst.“ In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg.: Jurij Striedter. München: Fink 1969. S. 377.

<sup>165</sup> „Les choses s’étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.“ Charles Baudelaire: „Richard Wagner et Tannhäuser à Paris“. In: *Œuvres complètes*. Hrsg.: Claude Pichois. Band 2. Paris: Gallimard 1976. S. 784.

<sup>166</sup> Harold Bloom: *The literary criticism of John Ruskin*. New York: Doubleday 1965. S. XX.

<sup>167</sup> Ebd. S. XXI.

Wirklichkeit noch eine weitere Realität besteht, die entdeckt oder aufgedeckt werden muß. Hierzu ist nur der Künstler befähigt. Der Zerfall der einheitlichen Vorstellung von Wirklichkeit führt zu einer konstruierten Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die weitaus mehr auf den Wert der Erfahrung setzt und von einer individuellen Wahrnehmung abgeleitet wird. Mit dem ‚neuen‘ Künstler wird von Ruskin eine Instanz geschaffen, die sich der Erfahrung von Außenwelt aussetzt und für diese eine Form in der bildlichen Darstellung sucht. Ruskin stellt auf diese Weise einen direkten Zusammenhang zwischen der Perzeption von Landschaft und ihrer bildlichen Wiedergabe her. In den Kapiteln IV und V der 2. Abteilung seines Werkes, mit der Überschrift „Of Truth of Space“, beschreibt er zunächst die physiologische Funktionsweise des menschlichen Auges, um daraus Regeln für die wahrheitsgemäße Wiedergabe des Raumes im Bild abzuleiten. Für Ruskin ist die Repräsentation einer Landschaft dann gelungen, wenn die physiologischen Fähigkeiten des Auges einzelne Teile der Landschaft zu erkennen und zu fokussieren berücksichtigt werden. So fordert er den Vordergrund eines Landschaftsbildes nicht genau auszumalen, sondern diesen verschwimmen zu lassen, weil das Auge beim Betrachten eines sich in die Ferne erstreckenden Raumes nicht weit entfernte und nahe Gegenstände gleichzeitig scharf stellen kann. Der undeutlich gehaltene Vordergrund, den er in den Bildern von William Turner umgesetzt sieht, entspricht so der visuellen Wahrnehmung einer Person in der betrachtenden Position vor der Landschaft. Die Wahrheit des Raumes definiert sich für Ruskin über die der nachgebildeten tatsächlichen Wahrnehmung und der damit verbundenen menschlichen Empfindung des Raumes. Die Darstellung der Landschaft muß deshalb entsprechend des „Truth of space“ von der allgemeinen Sehkraft – „dependent on the power of the eye“<sup>168</sup> – und der Fokussierfähigkeit des menschlichen Auges – „dependent on the focus of the eye“<sup>169</sup> – abhängig gemacht werden.

Die Suche nach ‘truth’ in der bildenden Kunst macht Ruskin zur Hauptaufgabe seiner Abhandlung über die modernen Maler: "I shall pay no regard whatsoever to what may be thought beautiful, or sublime, or imaginative. I shall look only for truth; bare, clear, downright statement of facts; showing in each particular, as far as I am able, what the truth of nature is and then seeking for the plain expression of it, and for that alone."<sup>170</sup> Für Ruskin versteht es der Maler erst ‘truthfull’ zu malen, wenn er diesen rezeptiven Zusammenhang mit ins Bild übernimmt. ‘Truthfullness’ ist eine entscheidende Fähigkeit des ‘modern painter’, sie bedeutet für

---

<sup>168</sup> John Ruskin: *Modern Painters*. Vol. 1. In: *The works of John Ruskin*. Edited by E. T. Cook/ A. Wedderburn. Vol III. London: G. Allen 1903. S. 319ff.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Ebd. S. 138ff.

Ruskin nicht, die Gegenstände einem Naturalismus huldigend im Bild zu kopieren. In der Einleitung seines Buches mit der Überschrift „Of general principles“ führt er aus, was ‘truth’ von ‘imitation’ unterscheidet und erklärt diese beiden Begriffe, die zur Grundlage seiner ästhetischen Argumentation gehören. Imitation bedeutet für Ruskin die Wiedergabe der Natur auf einem Bild mit Hilfe einer auf Täuschung zielenden Genauigkeit, die eine geschickte und geübte Malfertigkeit voraussetzt. Der Gegenstand erscheint dreidimensional vor dem Auge des Betrachters, obwohl er nur in zwei Dimensionen auf einem flachen Gegenstand gemalt ist. Der Betrachter wird insofern getäuscht, als er versucht ist, nach dem Gegenstand zu greifen und dabei feststellen muß, dass seine Hand etwas anderes fühlt als sein Auge ihm vermittelt. Die Imitation gehört für Ruskin nicht zu der vorherrschenden Qualität in der Malerei, wichtiger ist für ihn die Wiedergabe von Wahrheit im Bild. Wahrheit bedeutet für ihn das Gegenteil der Imitation, da nicht die wirklichkeitsgetreue Repräsentation der Natur, sondern die Wiedergabe einer wahren Idee im Bild Bedingung für „truthfulness“ ist. Nicht ein Gegenstand ist Mittelpunkt des Bildes, sondern eine Idee. Die Repräsentation der Idee ist nicht von den materiellen und handwerklichen Bedingungen der Imitation abhängig, sondern von einem bildlichen Begriff, das über das Bild auf etwas anderes hinausweist.

Für die Darstellung einer Idee fordert Ruskin den Maler als „Man of Mind“, der sich über die einfache Imitation eines Gegenstandes hinwegsetzt und das Ziel verfolgt, seine eigene Anschauung deutlich zu machen und damit seinen eigenen Standpunkt zu vertreten<sup>171</sup>. Während die Imitation die Sinne anspricht, richtet sich ‚truth‘ an den Geist, an die Vorstellungskraft des Betrachters: "Imitation, therefore, appeals only to the senses; truth often only to the mind."<sup>172</sup> Die Darstellung der Idee geht über die äußerliche Wahrnehmung des gemalten Gegenstandes hinaus und spricht nicht die sinnlichen und äußerlichen Reize des Menschen an, sondern die innerlichen, die des Geistes. Die Betrachtung eines gemalten Gegenstandes soll den Betrachter zu einer inneren Vorstellung von etwas führen. Diese Unterscheidung ist sehr wichtig für das Verständnis von Ruskins Kunsttheorie und seines Anspruches an den modernen Künstler. Sie manifestiert sich in der unterschiedlichen Bedeutung der beiden englischen Wörter perception und conception: "But ideas of imitation, of course, require the likeness of the object. They speak to the perceptive faculties only: truth to the conceptive."<sup>173</sup>

Über die unterschiedliche Bedeutung dieser beiden Begriffe schreibt Isaac Watts in seiner

---

<sup>171</sup> Ebd. S. 89.

<sup>172</sup> Ebd. S. 105.

<sup>173</sup> Ebd.

Arbeit *Logic, or the Right Use of Reason in the Enquiry After Truth* von 1725: „If I were to distinguish them, I would say, perception is the consciousness of an object when present; conception is the forming an idea of the object whether present or absent.“<sup>174</sup> Wahrnehmung ist das deutsche Wort für ‘Perception’; ‘Conception’ bedeutet hingegen die Vorstellung von etwas, also das Begreifen einer Sache oder das Verstehen, ohne den direkten sinnlichen Reizen dieser Sache ausgesetzt zu sein – wenn diese nicht von vorne herein ausgeschlossen sind, handelt es sich um etwas Abstraktes. Die „conceptive faculties“ des Menschen, die im Bild angesprochen werden sollen, bilden demnach für Ruskin den Ausgangspunkt für das Verstehen der modernen Kunst, die mehr Gedanken und Ideen vermittelt, als den sinnlichen Eindruck einer Sache: "But I say that the art is greatest which conveys to the mind of the spectator, by any means whatsoever, the greatest number of the greatest ideas“<sup>175</sup>. Ein Gemälde, das durch die schöne Abbildung eines Gegenstandes charakterisiert ist, besitzt nicht den selben Stellenwert, wie ein Bild, das es versteht Gedanken zu vermitteln: „The picture which has the nobler and more numerous ideas, however awkwardly expressed, is a greater and a better picture than that which has the less noble and less numerous ideas, however beautifully expressed. No weight, nor mass nor beauty of execution, can outweigh one grain or fragment of thought.“<sup>176</sup>

Für Ruskin ist es undenkbar, in der Malerei etwas Großartiges zu imitieren: "[...] it is impossible to imitate anything really great.“<sup>177</sup> Als Beispiel führt er die Motive des Regenbogens, des Ozeans und der Alpen an. Dennoch kann der Maler in einem Bild das ‚truthfull‘ ist, durch die Vermittlung einer Idee zu einer bildlichen Annäherung an diese Gegenstände der ‘greatness’ finden. Hierzu ist es notwendig, auch Falsches (falsehood) abzubilden<sup>178</sup>. Ein Maler muß bereit sein, Teile eines Bildes falsch zu malen und sich von der Wahrheit (fact) zu lösen. Nur so kommt er auch zu einer richtigen Darstellung von Gegenständen, die nicht imitiert werden können: „To paint mist rightly, space rightly, and light rightly, it may be often necessary to paint nothing else rightly“<sup>179</sup>. Daraus folgt, dass die Darstellung der ‚Idee‘ der Alpen, des Oze-

---

<sup>174</sup> Isaac Watts: *Logick, or the right use of reason in the enquiry after truth*. 1725. [Nachdruck Chiswick: Whittingham 1822.] S. 10. Siehe auch Thomas Reids (1710-1796) *Essays on the Intellectual Powers of Man* (1785): „Conception is often employed about objects that neither do, nor did, nor will exist.“ (*Essays on the Intellectual Powers of Man*. Band IV. S. 368) Sowie Dugald Stewarts (1753-1828) *Elements of the Philosophy of the Human Mind*. 3 Bände. (1792, 1814, and 1827): „By Conception, I mean that power of the mind which enables it to form a notion of an absent object of perception, or of a sensation which it has formerly felt.“ (*Elements of the Philosophy of the Human Mind*. Band 3. S. 144.)

<sup>175</sup> John Ruskin: *Modern Painters*. Vol I. S. 92.

<sup>176</sup> Ebd. S. 91.

<sup>177</sup> Ebd. S. 102.

<sup>178</sup> Ebd. S. 139.

<sup>179</sup> Ebd. S. 178.



ans oder des Nebels für Ruskin ‚realistischer‘ ist als der Versuch, diese zu imitieren.

Dies führt im Denken von Ruskin zu der Bekräftigung der Vorstellungskraft als wichtigster Qualifikation des Künstlers. Die Vorstellungskraft wird aber nicht eingesetzt, Unwirkliches darzustellen, sondern stellt für Ruskin einen Aspekt der „truthfulness“ dar, einen Aspekt, der eine der Wirklichkeit immanente Wahrheit zeigen kann. Damit gehört „truth“ zu einem zentralen Moment, das das Poetische aus dem Leben und der Vielfalt der individuellen Eindrücke herausfiltern und eine eigene in den Motiven bereits enthaltene Qualität herausstellt. Die entscheidende Rolle des Künstlers besteht darin, sich mit seinem Kunstwerk dieser ursprünglichen Wahrheit der Erscheinungen zu nähern und diese für Dritte sichtbar zu machen. Denn auch für Ruskin sind die wahren Inhalte der Umwelt unsichtbar und werden erst durch einen wahrnehmenden und reproduzierenden Geist erkennbar. In seinen eigenen Worten lautet Ruskins Kommentar lapidar: „Men usually see little of what is before their eyes“<sup>180</sup>.

Der Künstler setzt sich von den gewöhnlichen Menschen durch seine Gabe ab, hinter den Erscheinungen die wahren Dinge zu erkennen. Das Unwichtige bekommt in der Philosophie von Ruskin einen hohen Stellenwert zugewiesen. Der Künstler muss nach Ruskin einzig dazu in der Lage sein, seinen Gedanken einen genügend klaren Ausdruck zu verschaffen: "He who has learned what is commonly considered the whole art of painting, that is, the art of representing any natural object faithfully, has as yet only learned the language by which his thoughts are to be expressed."<sup>181</sup> Für Ruskin sind die Gedanken und die Sprache der entscheidende Teil des Kunstwerkes, auch für den Maler. Er nennt den wahren Künstler „Man of Mind“<sup>182</sup>. Das Gemälde muss ohne Worte einen Gedanken vermitteln können. Erst wenn dies erreicht ist, hat der Maler seine Arbeit getan. Es spielt in den Augen von Ruskin keine Rolle ob dieser Gedanke mit einem großformatigen Ölgemälde ausgedrückt wird, oder mit einer kleinen Skizze. Entscheidend ist, dass die Mittel richtig eingesetzt werden, die der Maler gebraucht.

Für Ruskin steht der Maler William Turner der modernen Bewegung voran, weil er am weitesten die Kriterien erfüllt, die Ruskin für die moderne Malerei aufstellt. Das enge geistige Verhältnis, das beide miteinander verbindet, führt dazu, dass Ruskin seine Theorien an der Malerei von Turner erst entwickeln kann. Turner erlaubt es Ruskin für seinen Theorien, praktische Beispiele anzuführen, und er macht davon in seinen Ausführungen umfassenden Gebrauch. Die Malerei von Turner hält für Ruskin genau die ‚Falschheit‘ und gegenläufige

---

<sup>180</sup> Ebd. S. 89.

<sup>181</sup> Ebd. S. 87.

<sup>182</sup> Ebd. S. 89.

Sehgewohnheit bereit, die es ihm erlaubt, eine Maltheorie für den ‘Man of Mind‘ zu entwickeln. Turners Gemälde geben in ihrer unpräzisen Darstellung oft einen umso genauer gefassten Eindruck von Gegenständen wieder. Dass Ruskin diesen Zusammenhang erkannte und sprachlich festhielt, machte ihn für seine Zeitgenossen zum gefeierten Kunstkritiker. Denn die Ungenauigkeit und die ungefähre Darstellung von Objekten stößt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch auf viel Unverständnis. Das „skizzenhafte“<sup>183</sup> der Kunst von Turner bringt viele Menschen gegen ihn auf. Aber genau hierin liegen die Möglichkeiten einer ganzen Generation begründet, die in der Wiedergabe der Erscheinung der Außenwelt ihre eigentliche Aufgabe findet und die entstehenden ästhetischen Möglichkeiten für sich nutzt.

### Baudelaires Vorstellung vom modernen Künstler: *Le peintre de la vie moderne*

Baudelaire beschreibt in seiner 1859 erschienen Abhandlung *Le peintre de la vie moderne* die Kunst des Zeichners und Malers Constantin Guys. Dessen Kunst übt auf Baudelaire eine große Faszination aus und gibt wesentliche ästhetische Kriterien für das eigene Werk vor. Wenn es eine Übereinstimmung im Denken von Baudelaire und Ruskin gibt, ist es ihre Überzeugung, dass die Vorstellungskraft der wichtigste Bestandteil der modernen Kunst ist. Während Ruskin von den ‘conceptive faculties’ spricht, die der Maler in seinem Bild ausdrücken soll, ist für Baudelaire der Begriff der „art mnémonique“ ein Schlüssel zu seiner ästhetischen Denkweise. Diese bedeutet das Malen der Bilder nach einem Motiv, das dem Künstler nicht direkt vor Augen steht, sondern das er aus der Erinnerung nachbildet. Für Baudelaire gibt es einen Maler, der es versteht mittels dieser Technik das moderne Leben in der Kunst darzustellen. Constantin Guys ist für Baudelaire die Schlüsselfigur dieser Kunst, die es versteht aus der schnellen Bewegung des Lebens einzelne Bilder herauszulösen und in skizzenartigen Zeichnungen festzuhalten. Guys ist in erster Linie ein Zeichner, der die Begabung besitzt, Situationen und Menschen in wenigen Strichen abbilden zu können. Dennoch enthalten seine Zeichnungen, obwohl oft in fragmentarischem und unfertigen Zustand, die Atmosphäre und den tieferen Charakter einer Situation oder Umgebung. Einige der Zeichnungen sind von ihm nachträglich mit Wasserfarben koloriert, aber der wesentliche Ausdruck spricht aus den Bleistiftstrichen.

Constantin Guys ist in vielen Aspekten die Musterfigur eines Künstler seiner Epoche. Sein zeichnerisches Talent entwickelt er aus den aktuellen visuellen Bedürfnissen der Zeit und dem

---

<sup>183</sup> Diesen Begriff verwendet der Brockhaus in seiner Ausgabe von 1886. Brockhaus: Konversationslexikon Eintrag zu William Turner. Band 15. Leipzig: 1886. S. 925.

eigenen Weg durch verschiedene Länder Europas. Das Wesen seiner Kunst entspringt zu einem beträchtlichen Teil seinem Lebenswandel. 1802 in den Niederlanden geboren, wo sein Vater als französischer Beamter während der napoleonischen Okkupation arbeitet, wächst er dort, später in Calais und ab 1815 in Paris auf<sup>184</sup>. Mit 19 Jahren beginnt Guys das Leben eines reisenden Abenteurers zu führen, eines „Homme du monde“, wie Baudelaire es nennt<sup>185</sup>, ohne festen Wohnsitz und ohne festen Arbeitsplatz, das er sein ganzes Leben lang fortführt. Nach einem Streit mit seinem Vater geht er 1822 nach Griechenland um am Unabhängigkeitskrieg teilzunehmen. Wahrscheinlich von Byron angezogen, kehrt er nach Byrons Tod 1824 wieder nach Frankreich zurück, wo er in die Armee eintritt. Über die Zeit zwischen 1830, dem Zeitpunkt des Austritts aus der Armee, und 1842 ist wenig bekannt. Er reist in Frankreich, England, Spanien, und wahrscheinlich in Italien und in Deutschland umher.

1842 gründet der Druckereieinhaber und Zeitungshändler Herbert Ingram in London die Wochenzeitschrift *The Illustrated London News*. Die bereits bestehenden Zeitschriften, die Ingram als Zeitungsverkäufer ausreichend lange studieren konnte, fügten Illustrationen sporadisch zwischen den Artikeln ein. Ingram begreift, dass Authentizität, spektakulärer Inhalt, und die Anzahl und die Größe der eingefügten Illustrationen entscheidend den Absatz beeinflussen. In seiner neugegründeten Zeitschrift erhöht er den Anteil der Bilder beträchtlich im Vergleich zum bisher Üblichen und hat damit großen Erfolg. Die erste Ausgabe erscheint am 14. Mai 1842 mit einem Stich vom Brand in Hamburg. Diese Katastrophe ist keine 10 Tage her und Ingram kann mit allen Details die verheerende Zerstörung beschreiben. Die Illustration ist symptomatisch für die Vorgehensweise der Zeitung und ihres Chefillustrators John Gilbert. Das Bild zeigt nicht nur die Stadt in Flammen, sondern im Vordergrund auch die zuschauenden, entsetzten Menschen am Ufer und in Booten, was die Vermittlung des Schreckens an den Leser vereinfacht. Die Stadt erscheint im Hintergrund, unter einem Flammenmeer begraben. Hamburg dient mehr als Kulisse, als das es wirklich Hauptgegenstand der Abbildung ist. Dies erklärt sich auch daraus, dass niemand der Illustratoren den Brand wirklich gesehen hat, sondern das Bild nach der mündlichen Überlieferung des Geschehens in London gestochen wird.

Um die Authentizität der Bilder in der folgenden Zeit zu steigern, entwickelt die Zeitung

---

<sup>184</sup> Zu Guys Biographie siehe: Pierre Duflo: *Constantin Guys. Fou de dessin, Grand reporter. 1802-1892*. Paris: A. Seydoux 1988. S. 38ff. und Karen W. Smith: *Constantin Guys. Crimean War Drawings 1854-1856*. Katalog Ausstellung 18. Juli bis 20 August 1978. The Cleveland Museum of Art. 1978.

<sup>185</sup> „M. G. [...] est par nature, très voyageur et très cosmopolite. [...] Lorsque enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un *artiste*, mais plutôt à un *homme du monde*.“ Charles Baudelaire: „Le Peintre de la vie moderne“. In: *Œuvres complètes*. Hrsg.: C. Pichois. Bd. 2. Paris: Gallimard 1976. S. 689.

ihre eigene publizistische Methode. Die Redaktion beginnt außer den fest angestellten Graphikern, die die Druckvorlagen in Form von Holzschnitten herstellen, Zeichner zu beschäftigen, die sich an den Ort des Geschehens begeben und von dort Skizzen nach London übermitteln. Die Holzstecher in der Londoner Redaktion benutzen diese Skizzen als Vorlagen für ihre Stiche, die dann nach den Anforderungen der Redaktion ausgearbeitet werden. In dieser Funktion des reisenden Bildjournalisten wird Constatin Guys 1843 bei der *Illustrated London News* angestellt. Guys setzt sein vagabundierendes Dasein fort und bereist für die Zeitschrift Spanien, die Türkei und dann die Krim, als dort der Konflikt zwischen Rußland und den Alliierten Mächten Frankreich und England ausbricht.

Es ist nicht bekannt, wie Guys genau arbeitet<sup>186</sup>, aber die Skizzen, die auf der Krim entstehen, geben das Leben der Soldaten in Festungen, in Lagern und in Lazaretten, und das Geschehen auf den Schlachtfeldern sehr ausführlich wieder. Zu den Skizzen gehören die genauen Aufstellungen, die Belagerungssituation und Bewegungsabläufe auf den Schlachtfeldern. In einer sehr detaillierten und unmittelbaren Weise ist aus den Skizzen sehr viel von dem militärischen Geschehen auf der Krim zu erkennen. Die Zeichnungen sind mit Kommentaren beschriftet, die Personen benennen oder weiter Beschreibungen und Erklärungen an den Stellen geben, wo die Zeichnung nicht detailliert genug ist. Die Unmittelbarkeit der Skizzen läßt vermuten, dass Guys die ersten Striche auf dem Schlachtfeld oder im Lazarett selbst anfertigt, bevor er später an ihnen weiter arbeitet. Die Vollständigkeit ist nicht das erste Gebot in Guys Arbeit, sondern die Konzentration auf ein zentrales Ereignis, auf die eigentliche Handlung. Landschaften, Volksmengen und Städte, kurz alles, was zur Umgebung einer Szene gehört, werden nur angedeutet. Detaillierter zeichnet er den Mittelpunkt, das primäre Geschehen. Die Graphiker in London können später von seinen Skizzen und Notizen ausgehen, um die Stiche anzufertigen, die publiziert werden und in diesen das Ausgelassene ergänzen. In dieser Etappe werden die sekundären Elemente des Bildes ausgearbeitet, die Guys nur angedeutet hat. Zum Teil wird in London mehrere Zeichnungen zu einem Bild ausgearbeitet. Die Vorlage von Guys wird stets im Grundsatz beibehalten.

Baudelaire bespricht in *Le peintre de la vie moderne* Guys' Dokumentation des Krimkrieges des Jahres 1855. Weiterer Schwerpunkt sind die Arbeiten von Guys der folgenden Jahre, die in Paris entstehen. Baudelaire und Nadar beginnen Ende der 50er Jahre, diese Zeichnungen zu sammeln. Die Zeichentechnik, die Guys für *The Illustrated London News* entwickelt hat, prägen auch sein weiteres Schaffen. Ob Straßenszenen aus Istanbul oder kolorierte Zeichnungen von

---

<sup>186</sup> Pierre Duflo leitet in seiner Monographie nicht die exakte Arbeitsweise von Guys her.

Abendgesellschaften der Pariser Bourgeoisie, alle tragen die unverkennbaren Merkmale seiner skizzenhaften Zeichentechnik. Schnelle Ausführung, Konzentration auf die wesentlichen Motive und eine Spontanität, die auch das Ungewöhnliche festhält. Baudelaire begeistert sich für diesen Zeichenstil, der für ihn die einzige angemessene Wiedergabe des modernen Lebens ist. Für ihn repräsentiert Guys eine Ästhetik, die allein fähig ist, das Typische des modernen Lebens festzuhalten, welches die Veränderlichkeit ist, weil sie selber die Schnelligkeit und Beweglichkeit enthält: „il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution.“<sup>187</sup> Wie Ruskin sieht es Baudelaire als vornehmliches Ziel des Malers an, den eigenen Eindruck, den er aus einer nur einen Bruchteil einer Sekunde dauernden sinnlichen Begegnung mitnimmt, in dem Bild auszudrücken. Für Baudelaire erhöht sich lediglich die Geschwindigkeit, mit der der Eindruck festgehalten und wiedergegeben werden soll. Baudelaire versucht einer Ästhetik zu Ruhm zu verhelfen, die trotz der Schnelligkeit des modernen Lebens einen augenblicklichen Eindruck festzuhalten vermag, diesen fixiert und es versteht, diesen momentanen Eindruck in ein Bild zu übersetzen.

Baudelaire wendet Guys' bildliches Verfahren auch auf die Literatur an. Seine Poesie verdankt der Kunst von Guys wesentliche Aspekte ihrer Methode. Der Eindruck wird zum Ausgangspunkt des poetischen Textes gemacht. Das Poetische wird durch das Wesen der Erscheinungswelt und den Umgang des Künstlers mit dieser Welt geprägt. Der Umgang mit der Wirklichkeit geht auch in die Form und die Darstellungsmuster des Textes über. Der Künstler wird dabei zum entscheidenden Vermittler der Außenwelt.

In seiner Kritik zum Salon von 1859 fordert Baudelaire die Kunst an dem auszurichten, das der Künstler oder der Poet sehen und fühlen kann: „L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent.“<sup>188</sup> Der sich dem Einzelnen bietende Eindruck wird zur bestimmenden Größe für das künstlerische Schaffen und über das eigentliche Motiv gestellt. Nur so lässt sich eine Realität darstellen. Würde der Künstler diese nicht berücksichtigen, würde er nur ‚Lügen‘ wiedergeben. Der Augenblick, in dem sich eine Person etwas wahrnimmt, soll als Erlebnis dieser Prägung dargestellt werden. Das Bild soll den Augenblick des Betrachtens, den flüchtigen Blick in dem Motiv verankern und mit der Darstellungsweise verschmelzen. In diesem Prozeß ist Guys besonders hervorzuheben, da er in seinen Skizzen den ruhelosen Blick, das Aufnehmen einer Situation in einem kurzen Moment als

---

<sup>187</sup> Baudelaire: „Le Peintre de la vie moderne“. S. 687.

<sup>188</sup> Ebd. S. 620.

solchen inszeniert. Es wird in seinen Skizzen deutlich, dass er nur einen kurzen Moment seine Motive betrachtet hat, da sie sich in Bewegung oder in einer Transformation befinden. Die Bewegung und die Transformation werden so zu einem zentralen Bestandteil der Abbildung. Das Fixieren der Situation, der sich zufällig bietenden Konstellation von Figuren und Schauplatz gehört zu dem außergewöhnlichen Gelingen seiner bildnerischen Bestrebungen. Für Baudelaire wird in seinen Zeichnungen deshalb etwas erkennbar, das über das Dargestellte hinausgeht, eine Verfassung des Malers, der sich für das Wahrnehmen der Bilder in einen unberührten unschuldigen Zustand versetzt. Nach Baudelaire befindet sich Guys in einem ständigen Zustand der Erkenntnis und der Aufnahme der Umwelt.

Das Besondere, das die dargestellte Wahrnehmung in den Bildern von Guys prägt, ist nach Ansicht von Baudelaire der unverbrauchte Blick, der das Geschehen wie bei einer Erstbetrachtung darzustellen weiß. Der von Guys geprägte Betrachter stellt sich in einen Rezeptionszusammenhang, in dem er sein Erlebnis wiedergibt, als ob es zum ersten mal von ihm wahrgenommen werden würde. Baudelaire macht den Vergleich mit einer genesenden Person, die sich nach einer Krankheit erholt: „Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.“<sup>189</sup> Wenn Baudelaire das Hauptmerkmal im Charakter des Künstlers Guys darin sieht, dass dieser in der Position des Genesenden ist – in einem auf den Geist übertragenem Sinne, dann hebt er nichts anderes hervor als den Prozeß des geistigen Bewußtwerdens und dessen Schlüsselbedeutung für den Künstler<sup>190</sup>. Das Sehen gehört demnach zu einem Entdecken, zu einer ersten, ursprünglichen Erfahrung mit einem Gegenstand der Betrachtung. Eine Erfahrung, die auf ein unerfahrenes Bewußtsein mehr Eindruck hat, als auf ein bereits durch viele Eindrücke an die visuelle Erfahrung gewöhntes und gesättigtes Bewußtsein, eignet sich besser für die künstlerische Darbietung. Guys verkörpert demnach eine Neugierde und Lust am Sehen, die stets die jugendliche Kraft hervorhebt und die bereit ist, zu entdecken und neue und unbekannte Aspekte zu sammeln. Hier knüpft Baudelaire an die Ausführungen von Ruskin und seiner Behauptung, „Men usually see little of what is before their eyes“ an.

Auch Charles Dickens in seinem Werk *Sketches by Boz: Illustration of every-day Life and every-day people Londoner Skizzen* geht er davon aus, dass das alltägliche Geschehen dem uninteressierten Blick nichts mitzuteilen hat. Die Weg durch die Stadt London kann für den interessierten

---

<sup>189</sup> Ebd. S. 690.

<sup>190</sup> Ähnlich auch Walter Benjamin, der das Stadium des Erwachens als entscheidendes Moment für die Abbildung der Stadt Paris ansieht.

Blick aber die Stadt erschließen. Dickens nimmt Ruskins Postulat von der fehlenden Beobachtungsgabe des gewöhnlichen Menschen wieder auf. Für Dickens sind die verschleiernenden Momente des alltäglichen Lebens in London ein Umstand, gegen die er mit seinen Beobachtungen anschreiben will. Zu Beginn der *Londoner Skizzen* erklärt er:

„What inexhaustible food for speculation do the streets of London afford! We never were able to agree with Sterne in pitying the man who could travel from Dan to Beer-sheba, and say that all was barren; we have not the slightest commiseration for the man who can take up his hat and stick, and walk from Covent Garden to St. Paul's Church-yard, and back into the bargain, without deriving some amusement – we had almost said instruction – from his perambulation. And yet there are such beings: we meet them every day. Large black stocks and light waistcoats, jet canes and discontented countenances, are the characteristics of the race; other people brush quickly by you, steadily plodding on to business, or cheerfully running after pleasure. These men linger listlessly past, looking as happy and animated as a policeman on duty. Nothing seems to make an impression on their minds; nothing short of being knocked down by a porter, or run over by a cab, will disturb their equanimity.“<sup>191</sup>

Dickens übernimmt hier die Vorstellung von Diderot, dass das wahre Geschehen einer Stadt auf der Straße stattfindet. Aber Dickens macht auch deutlich, dass die Stadt ein neues Betrachtungsverhalten verlangt. Dass ein Betrachter nichtsahnend an den Gegenständen vorbeigehen kann, die kleine Wunder bergen, liegt nicht an den Gegenständen sondern am Betrachter selber. Eine ähnliche Meinung vertritt auch Honoré de Balzac in seinem Werk *Monographie du rentier*:

„Otez le Rentier, vous supprimez en quelque sorte l'ombre dans le tableau social, la Physionomie de Paris y perd ses traits caractéristiques. L'Observateur, cette variété de la Tribu des Gâte-Papier, ne verrait plus, défilant sur les boulevards, ces curiosités humaines qui marchent sans mouvement, qui regardent sans voir, qui se parlent à elles-mêmes en remuant leurs lèvres sans qu'ils se produisent [sic] de son, qui sont trois minutes à ouvrir et à fermer l'opercule de leur tabatière, et dont les profils bizarres justifient les délicieuses extravagances des Callot, des Monnier, des Hoffmann, des Gavarni, des Grandville.“<sup>192</sup>

Guys öffnet Baudelaires Meinung nach für die Kunst die moderne Sehweise, die für das urbane Leben angemessen ist. Guys ist ein Künstler, der durch seinen vagabundierenden Lebensstil, durch das häufige Eintauchen in die Menge der Menschen, durch die Vertrautheit mit der Bewegung und dem Flüchtigen einen Prozeß des darstellerischen Erkennens durchlaufen

---

<sup>191</sup> Charles Dickens: *Sketches by Boz, Illustration of every-day Life and every-day people*. Oxford: Oxford University Press 1957. S. 59.

<sup>192</sup> Honoré de Balzac: *Les Français peints par eux-mêmes. Monographie du rentier*. In: *Œuvres complètes*. Hrsg.: Jean A. Ducourneau. Band 26. Paris: Delta 1976. S. 163.

ist. Ständig im Bestreben Neues zu betrachten, ständig auf der Suche nach dem, was Baudelaire ‚la modernité‘ nennt, stellt sich Guys gegen die Blindheit des überwiegenden Teils der Stadtbevölkerung. „Pour le plupart d’entre nous, surtout pour les gens d’affaires, aux yeux de qui la nature n’existe pas, si ce n’est dans ses rapports d’utilité avec leurs affaires, *le fantastique réel de la vie* est singulièrement émoussé. M. G. l’absorbe sans cesse; il en a la mémoire et les yeux pleins.“<sup>193</sup> Der ‘convalescent’, der Genesende, wird sich in seiner Sammeleidenschaft der Außergewöhnlichkeit seiner Fundstücke bewußt und beginnt, verstärkt nach diesen zu greifen. Alles was in seinem Gedächtnis hängen bleibt, stellt bereits etwas Besonderes dar. Die Kunst aus der Erinnerung, von Baudelaire „l’art mnémonique“ genannt, stellt Bilder zur Verfügung, so wie sie sich dem Künstler als Eindruck darstellen. Der Künstler gibt sein Wahrnehmungsverhalten und die Spontanität der Betrachtungssituation im Bild wieder. Der Rezeptionszusammenhang, in dem sich der Künstler befunden hat, wird dadurch auf das Kunstwerk übertragen.

Die Stadt bekommt an dieser Stelle die entscheidende Bedeutung als Ursache für das Entstehen einer neuen Ästhetik. Der Gegenstand der Beschreibung gibt die formalen Parameter vor, nach denen die Abbildung vollzogen wird. Die urbane Lebensform überträgt sich in künstlerische Kategorien. Der Künstler besitzt nach Baudelaires Meinung diese Aufgabe, diese Übertragung zu gestalten. Er steht zwischen dem Gegenstand der Beschreibung und dem Abbild und vermittelt dem Betrachter des Kunstwerkes seinen eigenen Eindruck. Für Baudelaire kommt es dadurch zu einer zweifachen Übertragung der Wirklichkeit: „l’imagination du spectateur, subissant à son tour cette mnémonique si despotique, voit avec netteté l’impression produite par les choses sur l’esprit de M. G. Le spectateur est ici le traducteur d’une traduction toujours claire et enivrante.“<sup>194</sup> Der Künstler muss sich mit seinem ganzen Körper und seiner ganzen Seele den Eindrücken aussetzen, damit sich die Übertragung in ein realistisches Bild verwandelt. Die Stadt verlangt vom Künstler ein besonders hohes Maß an Aufmerksamkeit. Der ‚romantische Künstler‘ kann aber gar nicht anders, als sich den in der Stadt hervorgerufenen Eindrücken auszusetzen: „[...] nous retrouvons ces paysages familiers et intimes qui font la parure circulaire d’une grande ville, et où la lumière jette des effets qu’un artiste vraiment romantique ne peut pas dédaigner.“<sup>195</sup> Die städtische Landschaft enthält die Reize, die sich in der neuen Kunst der Romantik besonders gut zu Bilden verwerten lassen. Das urbane Ge-

---

<sup>193</sup> Baudelaire: „Peintre de la vie moderne“. S. 697.

<sup>194</sup> Ebd. S. 698.

<sup>195</sup> Ebd. S. 723.



schehen versetzt den Künstler in die Lage, sich denjenigen Motiven zu widmen, die ihn dem Ziel einer modernen Kunst näher bringen. Für Baudelaire stellt aus diesem Grund Guys die auf den Straßen von Paris verkehrenden Wagen besonders authentisch dar. Guys versteht es nicht nur detailgetreu die einzelnen Modelle abzubilden, sondern auch ihre Bewegung auf den Straßen und ihre Geschwindigkeit als wesentliches Merkmal ihrer Erscheinungen in der städtischen Welt mit abzubilden:

„Un autre mérite qu’il n’est pas inutile d’observer en ce lieu, c’est la connaissance remarquable du harnais et de la carrosserie. M. G. dessine et peint une voiture, et toutes les espèces de voitures, avec le même soin et la même aisance qu’un peintre de marines consommé tous les genres de navires. Toute sa carrosserie est parfaitement orthodoxe; chaque partie est à sa place et rien n’est à reprendre. Dans quelque attitude qu’elle soit jetée, avec quelque allure qu’elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe très difficile à sténographier. Le plaisir que l’œil de l’artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l’espace.“<sup>196</sup>

Mit der Darstellung der Wagen und Fuhrwerke entwirft Guys in Baudelaire Augen einen zentralen Aspekt seiner Ästhetik. Denn die Skizze ermöglicht es, den momentanen Eindruck festzuhalten. Die Gegenstände, die vorüberziehen und rasch hinter der nächsten Ecke verschwinden, werden so zu den bevorzugten Objekten der Betrachtung und Darstellung. Guys versucht gerade in diesen Gegenständen die Flüchtigkeit bildlich festzuhalten. Hierin besteht für Baudelaire der eigentliche Grund für die moderne Kunst, in der Stadt nach ihren Darstellungsobjekten zu suchen. „Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d’appeler la *modernité*. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.“<sup>197</sup> Seele und Leib werden die zentralen Aufzeichnungsinstrumente des modernen Künstlers. Es beginnt die Suche nach dem unmittelbaren Eindruck der Außenwelt auf Körper und Seele und der Künstler wird in ein Spannungsverhältnis zwischen Außenwelt und Innenwelt versetzt.

Die Menschenmenge bildet das eigentliche Arbeitsgebiet für den modernen Künstler: „La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant,

---

<sup>196</sup> Ebd. S. 723f.

<sup>197</sup> Ebd. S. 724.

dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini.<sup>198</sup> Die Veränderlichkeit und die Flüchtigkeit bilden die Voraussetzung für Guys' Kunst. Bereits in seiner Kunstkritik *Salon de 1846* beschreibt Baudelaire das Moderne an der Kunst als dasjenige, das „gefühlte“ wird: „Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.“<sup>199</sup> Die Innenwelt wird mit der selben Berechtigung der Außenwelt gegenübergestellt. Die Moderne zeichnet sich für Baudelaire in seiner Besprechung des *Salon de 1846* durch das spirituelle Streben nach dem Unendlichen aus. „Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.“<sup>200</sup> Die Kunst soll die Verwirklichung dieser geistigen Welt ermöglichen. Auch in seiner Abhandlung *Le peintre de la vie moderne* sieht Baudelaire die spirituelle Seite, die die Kunst von Guys vermittelt: „Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.“<sup>201</sup> Das Darstellen der Flüchtigkeit und des Vergehens öffnet den Zugang zu einer Welt der Poesie und der geistigen Entfaltung. Der Künstler muss sich mit den jenseitigen Elementen des Lebens auseinandersetzen, um an die realistischen Abbilder der Welt zu gelangen.

Ruskin und Baudelaire stellen ähnliche Forderungen an die Kunst ihrer Zeit. Sie betrachten beide den Maler als eine Person mit persönlichen Erfahrungen und entwickeln ihre Kritik und ihr Denken nicht so sehr aus den Bildern heraus, sondern beziehen das Bewußtsein des Malers mit in ihr Urteil ein. Die Denk- und Lebensweise, die Umstände der Entstehung von Kunst, die Bedingungen und die Situation, in der ein Bild entsteht, werden als ausschlaggebend für das Werk selber angesehen. Sie verfolgen diese Spuren der Entstehung in den Bildern. Dadurch wird die Kunst mehr und mehr als die Einheit eines Prozesses von der Kreation bis zum abgeschlossenen Werk verstanden und analysiert. Diese Öffnung des Bildes in eine weitere Dimension erklärt das Interesse an dem Maler selber, an seiner Produktionsweise und an seinem Standpunkt gegenüber dem Motiv. Nicht nur das Motiv selber, sondern auch die Beziehung des Malers zu diesem Motiv rückt in den Mittelpunkt des Kunstwerkes. Bau-

---

<sup>198</sup> Ebd. S. 691.

<sup>199</sup> Charles Baudelaire: *Salon de 1846*. In: *Œuvres complètes*. Hrsg.: C. Pichois. Bd. 2. Paris: Gallimard 1976. S. 420.

<sup>200</sup> Ebd. S. 421.

<sup>201</sup> Ebd. S. 694.

delaire und Ruskin gehen nicht mehr von einer akademischen Vorstellung aus, die den Maler direkt gegenüber dem Gegenstand plazierte, den er malt, sondern beschreiben weitere Möglichkeiten der Produktion. Die Auflösung der strengen mimetischen Arbeitsweise führt zu einer neuen Konstante für die Malerei, der Malerei aus der Vorstellung.

Mehrere Gründe führen nach Ruskin und Baudelaire zu dem Ende der traditionell abbildenden Kunst. Zum einen verändert sich der grundlegende Charakter der Gegenstände, die abgebildet werden. In der Kunst erwächst ein Interesse, gerade das Vergängliche, Zufällige und Flüchtige des Lebens in seiner ganzen Bewegung festzuhalten und den Stil der Malerei danach auszurichten. Für Baudelaire besteht die Modernität aus der Essenz dieser drei Begriffe: „le transitoire“, „le fugitif“ und „le contingent“ – das Vorüberziehende, das Flüchtige, das Zufällige. Zum anderen zerfällt die einheitliche Vorstellung von Realität. Das Individuum nimmt in seiner Wahrnehmung eine Selektion vor, die zu einer Interpretation der Wirklichkeit führt. Damit kann die Literatur die Wirklichkeitstreue einer Abbildung nicht mehr behaupten, oder anders ausgedrückt: die Literatur kann in der von ihr gezeigten Welt nicht mehrere Gesichtspunkte vertreten, d. h. der Anspruch ist verloren gegangen, aus der Erfahrung eines jeden sprechen zu wollen.

John Ruskin und Charles Baudelaire verwenden beide das Wort ‘modern’, um Qualitäten zeitgenössischer Malerei zu besprechen und die Maler hervorzuheben, die ihrer Meinung nach etwas Neues und für ihre Zeit Charakteristisches abbilden. Beide drücken in Bezug auf diesen Begriff ihre Präferenz unter den gegenwärtigen Künstlern aus. Für Ruskin verkörpert vornehmlich der Maler William Turner die moderne Kunst und für Baudelaire steht Constantin Guys an erster Stelle der Maler, die es verstehen, das moderne Leben in Bilder zu übersetzen. Ruskin und Baudelaire sind beide in ihrer Zeit hervorstechende Beobachter der Kunst und sie dokumentieren beide auf ihre Art den Stil der Malerei jenseits der zeitgenössischen Kategorien von Romantik und Realismus.

In diesem Zusammenhang soll die Frage gestellt werden, welche Aufgaben sie dem Maler in der visuellen Übersetzung der Umwelt in ein Kunstwerk zuschreiben. Ihre Ästhetik geht nicht so sehr von den technischen Bedingungen der Malerei selber aus, die auf den traditionellen Regeln einer akademischen Ausbildung beruhend die Arbeit an der Leinwand in den Mittelpunkt der Untersuchungen stellen, sondern beziehen darüber hinaus – die Grenzen des Kunstwerkes überschreitend – den gesamten Mal- und Repräsentationszusammenhang mit ein. Das bedeutet, der Maler wird in noch unbekannten Maße in seiner umfassenden Situation untersucht, die seine Umwelt, sein Werk und ihn selber in dem artistischen Zusammenspiel

dieser drei Elemente betrachtet. Besonders die Person des Malers und seine Ausgangssituation, die den Zusammenhang von Rezeption und Reproduktion deutlich macht, wird dadurch in den Mittelpunkt gerückt und weniger das Bild, das die Wirkung zeigt. Der Rezeptionszusammenhang, der den Ausgangspunkt für das Bild darstellt, wird als wichtiger Bestandteil der Malerei in der Analyse berücksichtigt und die Spuren dieses Rezeptionszusammenhanges werden in den Gemälden gesucht und zu den eigentlichen modernen Elementen der Kunst erklärt.

Die Moderne wird auch von Karlheinz Stierle unter diesem Aspekt gesehen. Er sieht die Bewußtwerdung des Betrachterstandortes im künstlerischen Schaffensprozeß verankert und zur Anschauung gebracht: "Das Werk, in dem die Moderne zur Darstellung kommen soll, setzt die Zusammenstimmung dreier Momente voraus: des Gegenstands der Wahrnehmung, der Weise der Wahrnehmung und der Reproduktion der Wahrnehmung im Medium der Kunst."<sup>202</sup> Die geistige Aufnahme und Verarbeitung der urbanen Erscheinungen ist Ausgangspunkt für die ästhetische Konstruktion. Für Baudelaire, wie er in seinem Essay „De l'essence du rire“ schreibt, hat das Lachen die Aufgabe der Befreiung und der Verarbeitung des durch die Erscheinung ausgelösten Schocks. Im Lachen befreit sich das betrachtende Subjekt von der ihn befallenen Schock-Erfahrung. Auslöser des Lachens sind das Komische und das Pathetische, als zwei Erscheinungsweisen, die sich in ihrer Vermengung nicht unbedingt auflösen lassen müssen. In Baudelaires "Tableaux parisiens" sieht Stierle gerade in der "Ambiguität des Pathetischen und des Lächerlichen" – genauer in der "Bindung des Lächerlichen durch das Pathetische"<sup>203</sup> – die Möglichkeiten der Befreiung von dem Schock der Erscheinung. Als Instanz der Verarbeitung sieht Stierle eine "Einheit von Vergegenwärtigung, Emotion und Reflexion, die dem Ingenium des melancholischen Subjekts entspringt."<sup>204</sup> Wichtig für die ästhetische Perspektive der Gedichte ist Baudelaires Gestaltung und Festhalten der Einheit, ohne die sich weder das Komische noch der Schock darstellen lassen würde. Denn die Gegenstände der Erscheinungswelt sind nicht in sich komisch, sondern erst das betrachtende Bewußtsein entwickelt die Komik: "Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire."<sup>205</sup> So weist Baudelaire selber auf den entscheidenden Wechsel hin. Das Gewicht in der Betrachtung wandert von dem betrachteten Objekt hin zum Betrachter. In ihm konzentriert sich die ganze Aufmerksamkeit des gestalteten Betrachtungsvorgangs.

---

<sup>202</sup> Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“ S. 302.

<sup>203</sup> Ebd. S. 315.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Ebd.

Für Baudelaire kommt vor der Schockabwehr das Duell zwischen Künstler und Gegenstand der Betrachtung. Walter Benjamin bezeichnet dies als den eigentlichen Auslöser des Schocks und als Grundlage des künstlerischen Schaffens: „Diesen Befund hat Baudelaire in einem grellen Bild festgehalten. Er spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire hat also die Schockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.“<sup>206</sup> Benjamin verweist auf das Prosagedicht *Le confiteur de l'artiste* von Baudelaire, in dem die Auseinandersetzung gestaltet ist. Dabei ist das Studium des Schönen ein Duell, bei dem der Künstler vor Entsetzen aufschreit, ehe er besiegt wird. Baudelaire äussert sich in seinen „Journaux intimes“ folgendermaßen: „Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des Schocks et des conflits quotidiens de la civilisation?“<sup>207</sup> Demnach wäre die Stadt als Auslöserin des Schocks zu betrachten. Andrea Gnam meldet aber Zweifel an, was die Verwendung und Übersetzung des choc-Begriffs durch Benjamin anbelangt<sup>208</sup>. Für diese Untersuchung ist es wichtig zu zeigen, dass die Überwindung der 'zivilisatorischen Gefahren', wie Baudelaire sie nennt, zu der zentralen Herausforderung des Künstlers wird. Die poetische Eroberung schließt die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Abbildungsgegenstand, so wie Baudelaire es im Duell ausgedrückt hat, mit ein. Die Widerspenstigkeit des Beschriebenen wird schon bei Mercier gesehen. In der Fortsetzung wird sie aber zum zentralen Anknüpfungspunkt für die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Gegenstand.

Stierle zeigt, wie der Übergang von den traditionellen Form des *tableau* zu den Gedichten der „Tableaux parisiens“ die Entstehung eines erkennenden und reflektierenden Bewußtseins entwickelt, das die Objekte, die es in der Stadt findet, in eine poetische Beziehung zu sich selber setzt. Poetisch in dem Sinne, das sich der Aufbau der lyrischen Bilder nicht an den Gegenständen orientiert, sondern von der betrachtenden Stimme abhängig gemacht wird. Die Struktur der „Tableaux parisiens“, ihre innere Logik, ist frei von dem Zwang zur Darbietung objektbezogener Bilder und dehnt sich in neue Räume aus, die der ästhetischen Überlegung zum Vorgang des Betrachtens Platz bietet.

---

<sup>206</sup> Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band 1. Abt. 2. Frankfurt/M: Suhrkamp 1982ff. S. 615ff.

<sup>207</sup> Zitiert nach Benjamin. Ebd. S. 541ff.

<sup>208</sup> Andrea Gnam untersucht die Verwendung des choc-Begriffs durch Walter Benjamin. Siehe Andrea Gnam: *Die Bewältigung der Geschwindigkeit*, dargestellt an Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk. 1998. Siehe ebenfalls die Untersuchung des choc-Begriffs bei Karin Westerwelle: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit*. Balzac, Baudelaire, Flaubert. Stuttgart: Metzler 1993. S. 329ff. Und Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise*. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt: 1977.

Auf diesem Weg lässt sich ein Zusammenhang zwischen den "gegebenen historischen Erfahrungen" und den "gegebenen historischen Möglichkeiten poetischer Artikulation"<sup>209</sup> herstellen und dadurch das Neue und Spezifische der tradierten Form am deutlichsten zeigen. In der Absetzung von bestehenden Mustern poetischer Ausdrucksweise erwächst die neue Struktur, die sich ihrer Ablösung bewußt ist, den Ablösungsprozeß reflektiert und so für die Ausbildung ihrer eigenen Merkmale nutzt. Auf diese Weise bleibt das Bewußtsein um die innere poetische Mechanik der Vermittlung der 'gegebenen historischen Erfahrungen' erhalten und spiegelt sich in der Form wider. Der Künstler stellt sich in den Mittelpunkt dieser Entwicklung. Er eignet sich in besonderem Maße, den Prozeß Modernisierung und der Öffnung des Betrachterbewußtseins zu verkörpern. Stierle macht darauf aufmerksam, wie sich beim Dichter die verschiedenen Sphären, die vorher getrennt oder noch nicht in den Vordergrund gerückt waren, miteinander zusammenhängen: "Der Dichter als flâneur durchwandert die Stadt, wie er die Sprache durchwandert, und er durchwandert sein Ich, wie er Sprache und Stadt durchwandert. Sprache, Stadt und eigenes Ich sind metaphorisch ineinander überführbar."<sup>210</sup> Der bei Mercier geborene flâneur bekommt in den Augen der Forschung immer mehr die Züge des modernen Künstlers. Eckhardt Köhn macht auf die besondere Funktion des Flaneurs aufmerksam, der im Endpunkt seiner Entwicklung ein Künstler werden muss: "Hatte Baudelaire in seinem Aufsatz über Guys erklärt, der Künstler der Moderne müsse notwendigerweise Flaneur sein, so erscheint der Flaneur als darstellendes Ich der poèmes en prose immer auch als Künstler. Er vermag seine großstädtische Existenz nicht mehr als allgemein menschliche, sondern nur noch in ihrer Besonderheit als die eines Künstlers zu begreifen."<sup>211</sup>

So steht bei Baudelaire am Ende der Entwicklung des flâneurs der moderne Künstler, der den flâneur als Vorstufe seiner selbst erscheinen läßt: "Das Leiden des Menschen korrespondiert mit dem Glück des Künstlers, die Kunst allein macht das Leben erträglich: »Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!«"<sup>212</sup> Die Festlegung des Künstlers auf die Stadt sieht Köhn in Baudelaires Werk als eine grundlegende ästhetische Bedingung an: "Die Identität des imaginierenden und reflektierenden Ichs als die eines künstlerischen Subjekts verbindet sich unlösbar mit dem Selbstverständnis, existentiell auf die Großstadt verwiesen zu sein."<sup>213</sup> Auf diese Weise sieht Köhn in dem Wandel von Merciers *tableau* zu

---

<sup>209</sup> Stierle: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“ S. 316.

<sup>210</sup> Ebd. S. 320ff.

<sup>211</sup> Eckhardt Köhn: *Straßenrausch*. S. 70.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd. S. 71.

Baudelaires Werk den entscheidenden Schritt hin zu einer Kunst, die das empfindende Subjekt zum Mittelpunkt der Stadtbetrachtung macht und nicht die Betrachtung und Abbildung einer anonymen Stimme überlassen will.

Die Aufgabe des Künstlers entwickelt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr in Richtung einer Instanz, die sich gegenüber der Masse der Menschen und der anonymen Allgemeingültigkeit behaupten muss. Der Künstler entspricht gerade an den Orten seiner neuen Rolle, wo eine große Menge an Menschen zusammenkommen. Sein Kampf gegen die Gleichgültigkeit und Stagnation werden zu den hervortretenden Eigenschaften. Er setzt sich mit seiner individuellen Stimme von der Massenkultur und der technisierten Nützlichkeitsdenken ab. Die Konfrontation mit der Stadt bedeutet aus diesem Grund eine besondere Herausforderung für den Künstler, die er mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln zu bewältigen versucht. Sein Einsatz erfordert aber seine ganze Person und dies wird von Ruskin und Baudelaire in ihren Traktaten deutlich gemacht. Erst die vollständige Begegnung von Künstler und Umwelt, die Öffnung seines Bewusstseins machen die Darstellung der Stadt glaubwürdig.

## IV – DIE STADTFLUCHT

*„Adieu donc Paris, ville célèbre, ville de bruit, de fumée et de boïie,  
où les femmes ne croient plus à l'honneur ni les hommes à la vertu.“*  
Rousseau: Emile.

### 1. Die klassische Stadtflucht: Der Künstler auf der Suche nach Melancholie und Einsamkeit

Die eingeschränkte künstlerische Bewegungsfreiheit in der Stadt, die in den bisherigen Kapiteln beschrieben wurde, führt zu einer Sehnsucht nach einem Ort der ungehemmten Kunstentfaltung. Der Künstler sieht sich in der Stadt dergestalt eingeengt, dass eine angemessene Ausübung seiner Kunst nicht möglich ist. Erst die Befreiung aus den Zwängen der urbanen Lebensgewohnheiten ermöglichen die freie und unbehinderte Kunstschöpfung. Dieser bereits in der Antike herrschende Glaube lebt in der Renaissance wieder auf, setzt sich im 18. Jahrhundert fort und bekommt zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Romantik neuen Auftrieb. Die Sehnsucht nach unbehinderter künstlerischer Betätigung verbindet sich mit der Sehnsucht nach einem Ort fern der dichtgedrängten, gesellschaftlich geordneten urbanen Welt. Die Darstellung der Lebenswelt in der freien Natur – im weiteren Sinne des klassischen *locus amoenus* – nimmt deshalb in der hier untersuchten Epoche einen breiten Raum ein. Der Gegensatz von Stadt und Land, der sich als Motiv durch die bukolische Dichtung zieht, hebt immer wieder die Freiheiten der Lebensweise in der arkadischen Landschaft hervor. Diese Freiheiten allgemeiner Lebensweise, die fern der Schwierigkeiten einer zivilen Gesellschaft gegeben sind, beinhalten als wesentlichen Bestandteil immer auch die freie Kunstausbübung. Die pastorale Lebensweise in der Natur ist seit dem Beginn ihrer Beschreibung ein besonders beliebter Ort unter den Künstlern und deswegen für diese Untersuchung von Bedeutung.

Die Verbindung von freier Natur und unbeschwerter künstlerischer Betätigung macht in der Zeit um 1840 kein anderer so deutlich wie Alfred de Vigny in seinem Gedicht *La Maison*



*du berger*. De Vigny veröffentlicht dieses zeittypische Werk im Juli 1844 in der *Revue des Deux Mondes*. In diesem Gedicht sucht das Ich die von ihm angebetete Eva davon zu überzeugen, zusammen aus der Enge ihres gegenwärtigen Lebens auszubrechen und in der freien Natur ein neues Leben anzufangen. Vigny führt die verschiedenen Lebensbereiche der beiden im Laufe der Geschichte auf einander zu, bis sie sich am Ende des Poems in einer Vision zu einer Einheit von Kunst, Leben und Freiheit verbinden. Das Gedicht beginnt mit der Klage über die Kälte und die Teilnahmslosigkeit der Umwelt, in der sie leben. Von Beginn an steht dieser menschlichen Einöde die ungeheure Leidenschaft Evas entgegen. Die Flucht soll genauso der eigenen, wie der Rettung der Geliebten dienen. Das Gedicht beginnt mit folgenden Versen, die den Weltschmerz des Protagonisten ausdrücken:

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,  
 Se traîne et se débat comme un aigle blessé,  
 Portant comme le mien, sur son aile asservie,  
 Tout un monde fatal, écrasant et glacé;  
 S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,  
 S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,  
 Eclairer pour lui seul l'horizon effacé;  
 Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon âme,  
 Lasse de son boulet et de son pain amer,  
 Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,  
 Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,  
 Et, cherchant dans les flots une route inconnue,  
 Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue,  
 La lettre sociale écrite avec le fer;

Si ton corps, frémissant des passions secrètes,  
 S'indigne des regards, timide et palpitant;  
 S'il cherche à sa beauté de profondes retraites  
 Pour la mieux dérober au profane insultant;  
 Si ta lèvre se sèche au poison des mensonges,  
 Si ton beau front rougit de passer dans les songes  
 D'un impur inconnu qui te voit et t'entend,  
 Pars courageusement, laisse toutes les villes;  
 Ne ternis plus tes pieds aux poudres du chemin,  
 Du haut de nos penses vois les cités serviles  
 Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.  
 Les grands bois et les champs sont des vastes asiles,  
 Libres comme la mer autour des sombres îles.  
 Marche à travers les champs une fleur à la main.

La Nature t'attend dans un silence austère;  
 L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,  
 Et le soupir d'adieu du soleil à la terre  
 Balance les beaux lis comme des encensoirs.

La forêt a voilé ses colonnes profondes,  
La montagne se cache, et sur les pâles ondes  
Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.<sup>1</sup>

Eva kann der Kälte und der Beliebigkeit der Welt entkommen, wenn sie sich in die Natur zurückzieht. Nur hier kann sie sich und ihre Leidenschaften retten. In der Zurückgezogenheit der friedlichen Natur kann sie sich ihren geheimen Wünschen widmen, ohne Nachstellungen ausgesetzt zu sein. Das Ich richtet die eindringliche Aufforderung an Eva, mutig zu sein, die Gesellschaft und damit alle Städte zu verlassen („Pars courageusement, laisse toutes les villes“). Diese Aufforderung richtet das Ich aber gleichzeitig an sich selbst. Das menschliche Unglück, das Eva hier empfindet, ist im gleichen Maße das Leiden der poetischen Stimme. Eva, selber eine ideale Wunschvorstellung des Ich, wird zur Projektionsfläche für die Gefühle und das Befinden des im poetischen Zentrum stehenden Ich. Die gemeinsame Flucht in die Einsamkeit ist der Ausgangspunkt für die Suche des Ich nach den eigentlichen Wertgegenständen der Menschheit, und diese offenbaren sich auf der gemeinsamen Reise. Denn das Haus des Schäfers steht nicht in der Natur, sondern ist ein rollender Wohnwagen, in den das Ich gemeinsam mit Eva einziehen will. Gemeinsam will er mit ihr ein Zigeunerleben führen und durch die Welt ziehen. Jenseits der gewöhnlichen Wege wollen sie neue technische Verkehrsmittel meiden, die die Welt immer kleiner und die Reise immer langweiliger werden lassen. Die Eisenbahn, so das Ich, lässt alle auf einer festgelegten Bahn an ihr Ziel gelangen, ohne den Reisenden die Möglichkeit einer genaueren Betrachtung von vorbeiziehenden Gegenständen zu geben. Das Ich will sich am Wegesrand in den Anblick der Dinge vertiefen können, denn jedes Objekt verlangt für seine Wahrnehmung längere Zeit („Car il faut que ses yeux sur chaque objet visible/Versent un long regard“<sup>2</sup>).

Der zweite Teil des Gedichtes beginnt mit den Versen:

Poésie ! ô trésor! perle de la pensée!  
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,  
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée  
D'amasser les couleurs qui doivent te former.<sup>3</sup>

Hier wird die eigentliche Bedeutung der Flucht aus der Welt und aus der Stadt ersichtlich.

---

<sup>1</sup> Alfred de Vigny: „La Maison du berger“. In: *Les destinées. Poèmes philosophiques*. Paris : Michel Lévy frères, Librairie nouvelle 1864. S. 17f.

<sup>2</sup> Ebd. S. 26.

<sup>3</sup> Ebd. S. 27.

Das Ich ist auf der Suche nach der wahren poetischen Kunst. Erst auf der Reise durch die Freiheit der Natur kann es diese und damit sich selber finden. Das Ich sucht nach einer Kunst, die reiner und präziser als jeder Diamant und schöner als jede Perle ist. Der Gegensatz zwischen technisierter, kommerzialisierter und rationaler Welt und der freien Welt des Schäfers macht auch den Gegensatz zwischen der kunstlosen und der kunstvollen Welt deutlich. Vigny zeigt im zweiten Teil des Gedichtes die Möglichkeiten, die der Rückzug in die freie Natur und in das eigene Ich für das lyrische Schaffen birgt. Hier verschmelzen die *poésie*, Natur und das eigene Ich – in der Gestalt des Schäfers – zu einem Ort der uneingeschränkten Kunstentfaltung. Das Unsichtbare wird hier wirklich („L’invisible est réel“<sup>4</sup>), und jeder kann hier nach den tief verborgenen Schätzen der eigenen Seele forschen. Die Diamanten, Allegorie für die *poésie*, sollen dem Schäfer dazu dienen das Dach seines Wagens zu schmücken. Sie symbolisieren damit die Grenzenlosigkeit der Behausung, Dach und Sternenhimmel sind eins. Die Stadt ist im Gegensatz zur Natur, das Reich, das es Eva und dem Ich nicht ermöglicht, sich von der Welt der schwachen Seelen loszusagen und zu ihren eigenen Kräften zu finden. Die Stadt erscheint in dem Gedicht immer wieder als die Gegenwelt, die die Kunst erstickt: „Tu n’irais pas ainsi, d’une voix étouffée,/ Chanter aux carrefours impurs de la cité.“<sup>5</sup>

So wie die Stadt seit alters her als Ort der Anziehung, der Faszination und der lebendigen Kultur in der Literatur beschrieben wird, wird von ihr auch das gegenteilige Bild gezeichnet, als stilisierter Ort des Unglücks, des Schreckens, der Einsamkeit und des Selbstverlustes. Das letztere Bild eignet sich insbesondere, wie Vigny und andere zeigen, als Gegenpol und Ausgangspunkt einer idealen Fluchtwelt in der Natur. Der pastorale Roman *Arcadia*, in den Jahren 1480 bis 1485 von Jacopo Sannazaro verfasst, der als Urform der Arkadienromane der Neuzeit gelten kann, beginnt desgleichen in der Stadt, aus der der Held fliehen muss, weil er hier unglücklich ist. Die am Anfang und am Ende des Romans gezeigte urbane Welt, in der die damals größte Stadt Italiens und Sannazaros eigene Heimatstadt Neapel zu erkennen ist, dienen der poetischen Absetzung der idyllischen Welt Arkadiens, in das der Ich-Erzähler flieht. Die Bilder Neapels unterstützen dabei den bukolischen und friedlichen Charakter des pastoralen Aufenthaltsortes außerhalb der Stadt umso mehr, je düsterer sie gezeichnet sind. Da in Sannazaros Roman fast ausschließlich die harmonische Hirtenwelt dargestellt wird, reichen wenige Worte über die Stadt am Anfang und Ende des Romans aus, um aus dem Gegensatz das Ausmaß des urbanen Schreckens zu begreifen. Die feindliche Lebenswelt Stadt fordert auf

---

<sup>4</sup> Ebd. S. 33.

<sup>5</sup> Ebd. S. 29.

diese Weise ihre Bewohner auf, nach alternativen Lebensformen zu suchen. In der Literatur findet diese Suche durch die Erschaffung der bukolischen Hirtenwelt ihren Ausdruck. Ohne das Empfinden von urbaner Lebensfeindlichkeit würde die bukolische Dichtung wesentlich an Ausdruckskraft verlieren: „Hirtenszenen und Bilder aus dem Landleben aber ergeben noch keine bukolische Dichtung; zu dieser gehört vor allem der latente Gegensatz von Stadt und Land und das Gefühl des Unbehagens in der Kultur.“<sup>6</sup> Die urbane Lebenswelt kann damit als abschreckendes Gegenteil einer Idealwelt verstanden werden, und die Flucht aus der Stadt motiviert sich aus dem Streben nach einem besseren Lebensort.

Insbesondere die Leichtigkeit, mit der die Menschen zusammenfinden, Feste und Spiele begehen, sich uneingeschränkt mit einander austauschen und in fröhlichen Liebschaften zusammenfinden, führt vor Augen, welche Mängel außerhalb Arkadiens wahrgenommen werden. Die Verherrlichung der bukolischen Lebensverhältnisse mit ihrer stark ländlichen Ausprägung führt auf der Gegenseite immer wieder zur Verteufelung des Gegenpols Stadt. Der Antagonismus zwischen „Weltlust und Weltschmerz, aus Freude und Überdruß an der Gegenwart“<sup>7</sup> lässt aus der Stadt einen der pastoralen Welt entgegenstehenden Ort der Enge, der Bedrohlichkeit, der Dunkelheit, der Abhängigkeiten, der Eingeschlossenheit und der Unterdrückung – einen Ort ohne Liebe – werden.

In Sannazaros Vorwort wird der Gegensatz von Natur und Zivilisation etabliert. Hier werden die Pflanzen in der freien Natur von denen der angelegten Gärten abgesetzt und die natürlichen Wasserfälle den Springbrunnen gegenübergestellt: „L'oreille est plus flattée du ramage naturel des oiseaux qui volent en liberté dans les bois, que du chant étudié des oiseaux qui sont au sein des Villes renfermés dans des cages magnifiques.“<sup>8</sup> Wiederholt setzt Sannazaro das Leben der freien Natur von dem der eingeschränkten urbanen und feudalen Kultur ab. Die Musik der Schäfer, die draußen auf den Feldern zu hören ist, klingt angenehmer als die Musik, die aus den Palästen schallt: „[L]e chalumeau dont le Berger fait retentir les prairies émaillées, rend des sons peut-être plus agréables, que ces instruments recherchés, dont retentissent les Palais des Grands.“<sup>9</sup>

Die Hirtenflöte wird zum Symbol der freien und uneingeschränkten Kunstausbübung. Sie verkörpert wie kein anderer Gegenstand das freie Hirtenleben mit den Möglichkeiten der un-

---

<sup>6</sup> Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck 1953. S. 18.

<sup>7</sup> Ebd. S. 16.

<sup>8</sup> Jacopo Sannazarro: *Arcadia*. Übersetzung ins Französische von Secquet. Paris: Chez Nyon fils 1737. S. 1.

<sup>9</sup> Ebd. S. 2.

zensierten künstlerischen Äußerung. Das Spiel der Flöte ermöglicht die weitest mögliche Entfernung von der Zivilisation und der unnatürlichen Kultur der Stadt. In dem Nachwort des Romans *Arcadia* „Sannazar a son chalmeau“ beklagt Sincero die unvermeidbare Rückkehr nach Neapel. Der Gegensatz Stadt-Land tritt hier wieder in den Mittelpunkt. Sincero erklärt auf dem Weg in die Stadt, warum die Hirtenflöte verstummen muss. Noch bevor er richtig gelernt hat die Flöte zu spielen, verstummen die Klänge, da sie für die Natur geeigneter sind als für die unwürdigen Bewohner der Stadt („les difficiles Habitants des Villes“<sup>10</sup>). Wieder sind es die Paläste der Städte, die sich von den einfachen Hütten der Schäfer absetzen und für den Gegensatz der beiden Welten stehen:

„Il ne te convient point d’aller dans les Palais des Grands, ni dans les Places superbes des grandes Villes, mendier de frivoles applaudissements, & solliciter de vaines faveurs: faux & dangereux appas, par lesquels le perfide vulgaire cherche à nous séduire, & à nous enivrer. Tes foibles sons ne feroient point entendus parmi les hautbois ou les trompettes.“<sup>11</sup>

Die Stadt steht für die laute und unreine Kultur, in der sich die Töne der Hirtenflöte kein Gehör mehr verschaffen können. Je größer die Entfernung von der Stadt, desto besser die Möglichkeiten des Spielens auf der Flöte: „Aussi tiens pour chose indubitable, que plus tu resteras éloigné tu tumulte, plus tu seras en sureté.“<sup>12</sup> Mit der Annäherung an die Stadt beklagt Sincero die Zerstörung der künstlerischen Sphäre und den Verlust der gewonnenen Muse: „Notre Parnasse est détruit.“<sup>13</sup>

Die Stadt Neapel erreicht Sincero über ein System von Tunneln und Höhlen<sup>14</sup>. Das Flüsschen Sebeto kündigt von der Ankunft in der Stadt am Vesuv<sup>15</sup>. Doch bevor Sincero wieder ans Tageslicht tritt und die Stadt Neapel erreicht, passiert er die untergegangene Stadt Pompeji:

„La Ville que nous voions vis-à-vis, & qui fut sans doute la celebre Pompeia, arrosée des froides eaux du Sarno, vit tout-à-coup manquer ses fondations, & fut engloutie toute

---

<sup>10</sup> Sannazarro: *Arcadia*. S. 221.

<sup>11</sup> Ebd. S. 222

<sup>12</sup> Ebd. S. 226.

<sup>13</sup> Ebd. S. 223.

<sup>14</sup> Ebd. S. 188ff.

<sup>15</sup> „Nous commençâmes donc peu à peu à voir les tranquilles eaux du Sebete.“ Ebd. S. 195. Das Flüsschen Sebeto ergießt sich am Ostrand Neapels ins Meer. Es ist ein sehr kleiner Fluss, der heute noch durch die *Fontana del Sebeto* in der Via Mergellina gewürdigt wird. Zu Ehren kam das Flüsschen durch Vergils *Aeneis* (Kap. VII) Von den Humanisten wurde es lange Zeit verehrt. Siehe Christof Thoenes: *Neapel*. Stuttgart: Reclam 1983. S. 354.

entiere. Etrange & horrible destinée; que de passer subitement dans les tenebres de la mort! mais enfin il y a un terme à tout, & la mort est le dernier.“<sup>16</sup>

Noch einmal leuchtet das Verderben und die Katastrophe auf, die mit der urbanen Lebensform verbunden ist. Die Erwähnung Pompejis und seines Untergangs ist die Erinnerung an die Endlichkeit und Zerstörbarkeit urbaner Lebensform, die sich auch in diesem Aspekt von der zeitlosen, mythischen und unbedrohten Lebensform Arkadiens absetzt<sup>17</sup>.

Der Schäferroman beinhaltet aber nicht nur den Stadt-Land-Gegensatz, sondern beleuchtet auch das Schicksal der Künstler, genauer gesagt das der Dichter. Bestimmte Aspekte hervorhebend, kann der pastorale Roman als Vorläufer des Künstlerromans betrachtet werden. Mehrere klassische Schäferromane beschreiben den Weg eines Poeten nach Arkadien und stellen seine Entwicklung während und nach dem Aufenthalt dort vor. Ruhelos und ohne Schöpferkraft flieht er zu den Hirten, um sich dort in der Abgeschiedenheit in ihr einfaches Leben einzugliedern. Im Umgang mit ihnen lernt er das Flötenspiel und den einfachen Umgang mit Menschen. Auf diese Weise wieder zu neuen Kräften gekommen, widmet er sich von neuem seiner ursprünglichen Kunst. Der Mythos der Landschaften Arkadiens und des Berges Parnassos nähern sich in diesen Geschichten, so wie in Sannazaros *Arcadia*, an.

Der Rückzug des Dichters in die Abgeschiedenheit der Natur wird besonders im 18. Jahrhundert zum beliebten Motiv. Der Geniegedanke und die besondere Empfindsamkeit, die dem Künstler in dieser Zeit zugeschrieben wird, bringen es mit sich, dass die Vorstellung vorherrscht, der schöpferisch und geistig tätige Mensch müsse sich von den Einflüssen der umtriebigen Gesellschaft frei machen und bedürfe des besonderen Schutzes. 1784 schreibt Johann Zimmermann in seinem Werk *Über die Einsamkeit*, dem Schriftsteller werde empfohlen, sich „von den Menschen ab[zu]sondern, Wälder und Schatten [zu] suchen, ganz in sich hinein[zu]gehen.“<sup>18</sup> Nur in der freien Natur könne der Dichter zu sich selber finden und so das Werk aus seinem eigenen Geist schöpfen, so Zimmermann. Die großen Städte, so rät er weiter, seien zu meiden. Hier bestehe nicht die Möglichkeit, sich von den Einflüssen der Umwelt frei zu machen: „Kleine Städte haben einen unläugbaren Vorzug vor großen Städten, in Absicht auf Umgang mit sich selbst. Welchen Gewinn macht man da von Zeit und Musse, Frey-

---

<sup>16</sup> Sannazarro: *Arcadia*. S. 194.

<sup>17</sup> Die Bedeutung des Stadt-Land-Gegensatz für die arkadische Tradition wird auch in der Kunstgeschichte erkennbar. Auf dem Gemälde *Ideale Landschaft mit Apollo* von Jakob Philipp Hackert (1805, Alte Nationalgalerie, Berlin, Abb. 9) ist im Hintergrund eine antike Stadt zu erkennen. Ins Zentrum des Bildes und zugleich in die Ferne gerückt, bildet die Stadt die Erinnerung an einen Gegenpol zu der idyllischen Landschaft der Schäferwelt.

<sup>18</sup> Johann G. Zimmermann: *Über die Einsamkeit*. Band 3. S. 353.

heit und Ruhe; und wie fliehet solches Glück von großen Städten, wo unter dem Unkraut das uns jeder zuwirft, jeder Gedanke ersticket“<sup>19</sup> Die Stadt gehört damit auch im 18. Jahrhundert, also noch vor ihren eigentlichen großen geschichtlichen und sozialen Entwicklungsschüben, zu einem Ort der Ablenkung und der fehlenden Möglichkeiten der Reflexion. Wie Wolf Lepenies darlegt, ist der Stadt-Land-Gegensatz wichtiger Bestandteil der generellen „Melancholie-Neigung“ des Bürgertums im 18. Jahrhundert:

„In seiner Einsamkeits-Neigung schafft sich das Bürgertum des 18. Jahrhunderts die Vorbedingung für die Wertschätzung der Melancholie. Ohnmächtig angesichts der Herrschaft des Adels wird Natur der Gesellschaft vorgezogen, die Kleinstadt-Idylle der Residenz, die oft genug selbst Kleinstadt ist, gegenübergestellt. In der Einsamkeitsauffassung sind aber noch weitere Ingredienzien der Melancholie-Neigung enthalten: Freundschafts- und Briefkult, vor allem aber das Zurückwenden aufs eigene Ich und die Wertschätzung der Affekte. Hier schafft sich die praktische Psychologie der Zeit ein Ventil, um in der erzwungenen Untätigkeit und Machtlosigkeit eine Quelle des Eigenwertes zu finden. Die Innerlichkeit, die die deutsche bürgerliche Literatur zu einem großen Teil im 18. Jahrhundert propagiert, wird erst möglich durch das Ausspielen von Einsamkeit gegen Gesellschaft, Genie gegen Weltling, Muße gegen (adelige) Langeweile, Land gegen Stadt, Kleinstadt gegen Residenz, Natur gegen Sozietät und innerlicher Freiheit gegen äußeren Zwang.“<sup>20</sup>

Das Streben nach Innerlichkeit führt den geistig tätigen Menschen zwangsläufig aus der Stadt heraus auf das Land, so die Überzeugung jener Zeit. Dieses Unbehagen an der Stadt läuft parallel zu der in den vorherigen Kapiteln beschriebenen urbanen Anziehungskraft und Faszination, die z.B. Sébastien Mercier und andere ausdrücken. Im 19. Jahrhundert lösen sich die unterschiedlichen Betrachtungsweisen nicht auf, sondern verschränken sich ineinander und bilden in ihrer Komplexität ein Pendant zum Künstlertyp dieser Zeit. Das Beispiel Alfred de Vigny zeigt, wie die klassische Einsamkeitsauffassung im 19. Jahrhundert fort dauert und zum Ideal des Künstlers erklärt wird. Im Künstlerbild von Théophile Gautier, George Sand und Gérard de Nerval vermischen sich allerdings Einsamkeitsneigung, in Verbindung mit dem Streben nach dem *locus amoenus*, und moderne urbane Formen der Künstlerexistenz. Der klassische Stadt-Land-Gegensatz bleibt dabei wichtiger Bezugspunkt für die Erzählbarkeit des Künstlerschicksals, wie das Beispiel der *Bohème galante* von Nerval zeigt. Bei Gogol wird der Idealort für den Künstler, die Stadt Rom, eine Verbindung aus Stadt und Natur, eine stehengebliebene Welt der Kunst und der Geschichte, die sich von der Stadt der Gegenwart, St. Petersburg, absetzt.

---

<sup>19</sup> Ebd. S. 228.

<sup>20</sup> Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. S. 89f.

## 2. Das Eldorado. Die Fluchtwelten von Théophile Gautier

Théophile Gautier nutzt wie viele Schriftsteller seiner Generation die Melancholie und das Innerlichkeitsstreben des 18. Jahrhunderts, um aus diesen Gefühlen seine Traumwelten zu entwickeln. Typisch für sein Vorgehen sind die poetischen Verfremdungsmöglichkeiten der Traumwelt, die zum Ausgangspunkt seiner Flucht gehören. Die Stadt wird dagegen der realen Sphäre zugeordnet. Auf diese Weise entsteht ein Abgrund zwischen den imaginären Welten und den wirklichen, in denen eine künstlerische Existenz unmöglich zu sein scheint. Gemeinsam ist Gautiers Künstlerfiguren, ob sie nach außen oder nach innen streben, ob sie zurückgezogen oder in der Öffentlichkeit leben, eine Ablehnung der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse. Es ist die Banalität, die Einfachheit des Spießbürgertums und der Philisterwelt, die sie ablehnen und die sie vertreibt. Gautier versteht die Enge aber nicht zuletzt auch als ein künstlerisches und philosophisches Problem. Er schlägt den Bogen zu den ästhetischen Fragen, die im Zusammenhang mit diesen beiden Fluchtbewegungen stehen. Zu Beginn seines Künstlerromans *Mademoiselle de Maupin* (1835) lässt er seinen Helden, den Dichter d'Albert sagen: „Pour moi, le tour du monde est le tour de la ville où je suis; je touche mon horizon de tous les côtés; je me coudoie avec le réel. Ma vie est celle du coquillage sur le banc de sable [...].“<sup>21</sup> 'Ich stoße mich an dem Realen', dies heißt für einen Künstler des Jahres 1835, die reale Welt bietet nicht genügend Raum für den geistigen und imaginären Entwurf ihrer schöpferischen Arbeit. Ähnlich ihrem großen Vorbild aus Deutschland, E.T.A. Hoffmann, behauptet die Generation um Gautier und Nerval, dass die Kunstfeindlichkeit in ihrer Umgebung vorherrschend sei. Das künstlerische Manifest dieser Generation schreibt vor – und Werke und Biographien müssen gleichermaßen dieser Prämisse folgen –, die Enge und Bürgerlichkeit dieser restaurativen Phase französischer Geschichte zu überwinden. Das konservative Moment drückt sich insbesondere in der Kunst aus. Die herrschende Kunstauffassung der Juli-Monarchie wird verkörpert von dem von Louis Philippe hochgeschätzten Baumeister und Kunsttheoretiker Viollet-le-Duc und von den Klassizisten der Comédie Française. Die Bewegungen die um 1830 in der jungen Künstlerschaft in Paris entsteht ist von Anfang an eine Opposition gegen diese Kunstvorherrschaft und drückt sich in den vielen öffentlich ausgetragenen Kunstdiskussionen aus.

---

<sup>21</sup> Gautier: *Mademoiselle de Maupin*. S. 206.



In der Literatur wird dieser Kampf nicht so offen ausgetragen wie in der Realität. Hier ist die Stadt ein Raum der Langeweile und der Ignoranz. Der Versuch der Künstler, aus diesem Lebensumfeld auszubrechen, wird von Gautier im Roman *Mademoiselle de Maupin* (1835f.) geschildert. Gleich mehrere Wunsch- und Traumländer entstehen hier. So entflieht der Dichter d'Albert gleich mehrmals an verschiedene Orte, an denen allein Kunst und Schönheit herrschen. In dem Roman *Fortunio* wird diese Scheinwelt in ein Extrem gesteigert, in eine selbst angelegte und geschaffene Kunstwelt inmitten der Stadt mit der Bezeichnung Eldorado. Die Flucht aus Paris in *Mademoiselle de Maupin* hat ihren Ursprung in der Abneigung der Künstler gegen die Gesellschaft. Der Roman bleibt das Werk des Autors, der im Vorwort von *Les Jeunes-France* den Ausstieg aus der Gesellschaft propagiert hatte<sup>22</sup>. D'Albert ist von einer ausgedehnten Langeweile berührt, die sich in dem Satz ausdrückt: „Je ne désire rien, car je désire tout.“<sup>23</sup> Die normale Welt liefert ihm keine Abenteuer. Er ist auf der Suche nach dem Außergewöhnlichen, nach etwas, das 'die gewöhnlichen Grenzen überschreitet' („[...] ce qui dépasse les bornes ordinaires.“<sup>24</sup>). In Paris muss diese Suche ergebnislos bleiben. Ihm gelingt es nicht, das Objekt seiner Begierden zu finden. So bekommt er die Idee von einem Ort, der jenseits der Grenzen der nie verlassenen Stadt liegt. Die Suche nach einer Geliebten verwandelt sich in die Suche nach einem Ort, an dem ihm sämtliche seiner Wünsche erfüllt werden. So wartet er auf den Hippogryph, der ihn packt und in die unbekannten Regionen der Dichtkunst mitnimmt<sup>25</sup>.

Der am Anfang des Romans geäußerte Wunsch erfüllt sich im weiteren Verlauf der Geschichte. D'Albert findet sich in außergewöhnlichen Landschaften wieder, die noch kein gewöhnlicher Stadtbewohner vor ihm gesehen hat. Die Beschreibungen dieser Orte setzen sich allerdings nicht zu einem homogenen Bild zusammen. Verschiedene Orte werden von Gautier vorgestellt, ohne dass eine exakte Definition angeboten würde. Die Orte müssen zunächst aus ihren Verstecken befreit werden. Der erste Kontakt mit so einem wunderbaren Ort wird von Gautier wie folgt beschrieben:

„Nous nous sommes assis comme Adam au pied des murs du paradis terrestre, sur les marches de l'escalier qui mène au monde que vous [les poètes, d.V.] avez créé, voyant étinceler à travers les fentes de la porte une lumière plus vive que le soleil, entendant confusément quelques notes éparses d'une harmonie séraphique. Toutes les fois qu'un élu entre ou sort au milieu d'un flot de splendeur, nous tendons le cou pour tâcher de voir

---

<sup>22</sup> Siehe Gautier: *Les Jeunes-France*. S. 28f.

<sup>23</sup> Gautier: *Mademoiselle de Maupin*. S. 208.

<sup>24</sup> Ebd. S. 216.

<sup>25</sup> Ebd. S. 208.

quelque chose par le battant ouvert. C'est une architecture féerique qui n'a son égale que dans les contes arabes.<sup>26</sup>

Die Beschreibung wird fortgesetzt, indem das Orientalische an der Architektur hervorgehoben wird. Kostbare Steine schmücken die reichverzierte Fassade, die vor lauter luxuriösem und ausgefallenem Geschmack glänzt. Besonders sticht die Unzugänglichkeit des Ortes ins Auge. Der phantastische Charakter des Gebäudes führt zu einer Entrückung, die samt der Flüchtigkeit und der Geschwindigkeit des Verlustes d'Albert im Verlauf des Romans immer wieder zu neuer Suche antreibt.

Gautier stellt mit der Entrückung der phantastischen Orte die Künstlichkeit ihrer Erscheinungen heraus. Er versteckt nicht den Vorwurf, hinter der Künstlichkeit der poetisch geschaffenen Welt den Erfindungsreichtum eines Dichters aufzudecken. Er verzahnt die poetischen Erfindungen mit denen der Realität auf der Ebene der Geschichte. Er lässt den Erzähler immer wieder hervorheben, dass es in der Kraft der Dichter steht, etwas wie das Eldorado zu erfinden. Dies wirft auch ein Licht auf den Dichter d'Albert, der mit seinen künstlerischen Fähigkeiten einem Eldorado von allen Menschen am nächsten kommen kann. Nachdem die Tür zum Eldorado zugefallen ist und d'Albert keine Sicht auf die wunderbare Welt hinter den Mauern mehr besitzt, sagt der Erzähler ein paar bewundernde Worte über die Dichter. Sie verstünden es mit ihren Werken sich der Realität zu widersetzen und so 'einen Kampf gegen die allgemeine Wirklichkeit zu führen' („[...] ont amené une lutte terrible contre nos réalités!“<sup>27</sup>). Um die Schönheit und die Einzigartigkeit der Phantasiewelt hervorzuheben und sie der trostlosen Wirklichkeit gegenüber zu stellen, folgt auf das Schließen der Türen die ernüchternde Beschreibung der Enttäuschung: „Le battant retombe; vous ne voyez plus rien, - et vos yeux se baissent, pleins de larmes corrosives, sur cette pauvre terre décharnée et pâle, sur ces mesures en ruine, sur ce peuple en haillons, sur votre âme, rocher aride où rien ne germe, sur toutes les misères et toutes les infortunes de la réalité.“<sup>28</sup>

Das Verwehren des Zugangs zum Eldorado hat seinen Grund in der himmlischen Anlage dieses Ortes. So wie der Himmel den Engeln vorbehalten bleibt, kann auch das Eldorado nur höheren Wesen zugänglich sein. Das Hinaufsteigen der Jakobsleiter wird von dem Erzähler mit den Möglichkeiten des Künstlers verglichen. „Ah! du moins, si nous pouvions voler jusque-là, si les degrés de cet escalier de feu ne nous brûlaient pas les pieds; mais, hélas! l'échelle

---

<sup>26</sup> Ebd. S. 222.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd.

de Jacob ne peut être montée que par les anges!“<sup>29</sup> Das Erreichen der obersten Stufe gilt für die Engel das, was für den Kühnster die Erschaffung eines eigenen Paradieses bedeutet. Im Folgenden kommt d’Albert diesem Paradies näher. Der Bezug zu dem christlichen Paradies wird hier ersichtlich. Das zweite Eldorado, im 9. Kapitel beschrieben, ist ein Gebäude mit einem ausgeschmückten Innenhof. Diesmal ist der Blick von der Innenseite des Bauwerks möglich, auch wenn das Ganze eine Idee bleibt:

„Voici comme je me représente le bonheur suprême: - c'est un grand bâtiment carré sans fenêtre au dehors: une grande cour entourée d'une colonnade de marbre blanc, au milieu une fontaine de cristal avec un jet de vif-argent à la manière arabe, des caisses d'orangers et de grenadiers posées alternativement; par là-dessus un ciel très bleu et un soleil très jaune; - de grands lévriers au museau de brochet dormiraient çà et là; de temps en temps des nègres pieds nus avec des cercles d'or aux jambes, de belles servantes blanches et sveltes, habillées de vêtements riches et capricieux, passeraient entre les arcades évidées, quelque corbeille au bras, ou quelque amphore sur la tête.“<sup>30</sup>

Hier wird bereits die Hauptidee des Eldorado aus dem Roman *Fortunio* ersichtlich; ein geschlossenes Gebäude mit einem großen Innenhof, der von draußen nicht einsehbar ist. Diese Form der Anlage, die an ein Kloster erinnert, lässt bereits das Hauptanliegen der Künstler erkennen, das der Separation und des Rückzugs. Das von d’Albert geäußerte Motto ‘Ich verhalte mich wie ein Öltropfen im Wasserglas’ („Je suis comme une goutte d'huile dans un verre d'eau“<sup>31</sup>) stellt den isolierten Standpunkt des Künstlers gegenüber der Stadt und ihrer Gesellschaft dar. Jedoch muss der Erzähler den Konjunktiv verwenden; er ist noch nicht in diesem Eldorado angekommen. „Moi, je serais là, [...]“<sup>32</sup>. Er muss am Ende seiner Beschreibung zugeben, dass es sich hierbei um einen Traum gehandelt hat, der ihn zwar näher an das Eldorado heran, aber noch nicht bis dorthin geführt hat. In seinen Glauben an das Traumreich hat ihn diese Begegnung noch bestärkt, und seine Suche setzt er mit noch mehr Kraft fort: „Tu vois bien qu'avec des idées semblables je ne puis rester ni dans ce temps ni dans ce monde-ci; car on ne peut subsister ainsi à côté du temps et de l'espace. Il faut que je trouve autre chose.“<sup>33</sup> Die Lösung von der urbanen Welt verbindet sich so mit der Suche nach einem Raum, der von den Realität konstituierenden Komponenten frei ist.

In dem Roman *Fortunio* (zuerst 1837 unter dem Titel *L'Eldorado* im *Figaro* erschienen) fin-

---

<sup>29</sup> Ebd. S. 223.

<sup>30</sup> Ebd. S. 313.

<sup>31</sup> Ebd. S. 241.

<sup>32</sup> Ebd. S. 313.

<sup>33</sup> Ebd. S. 314.

det sich Gautiers Idee eines Eldorado abermals abgebildet. In diesem Werk gelingt es Gautier sogar, zwei Bereiche miteinander zu verbinden, die in *Mademoiselle de Maupin* noch voneinander getrennt sind. Abermals entwirft er ein großes Gebäude mit einem Innenhof, der so groß ist, dass darin ein Park Platz findet. So verbindet sich die Idee vom Atriumhaus mit der einer idyllischen Landschaft. Fortunios hoher ästhetischer Anspruch wird bereits im ersten von ihm eingerichteten Haus sichtbar: „Au milieu du plafond, dans une espèce d'œil-de-bœuf, s'enchaînait un globe de verre rempli d'une eau claire et splendide où sautelaient des poissons bleus à nageoires d'or; leur mouvement perpétuel faisait miroiter la chambre de reflets changeants et prismatiques de l'effet le plus bizarre.“<sup>34</sup> In diese Unterkunft dürfen noch Freunde von ihm eintreten. Aber die Abgrenzung von der Außenwelt findet auch hier statt; Fortunios Heim besteht aus einem Haus mit glatter Fassade, die alles nach draußen abschließt und dem von Arkaden gesäumten Innenhof<sup>35</sup>. Das Dekor spricht für den Ästheten, der ein Vorläufer von Joris Karl Huysmans Protagonisten aus *À Rebours* (1884) ist<sup>36</sup>. Für ihn ist es umso schöner, desto reicher die Ausstattung ist. Ein Haus mit einer Fassade in dorischer Ordnung wird von ihm niedergebrannt, weil es zu schlicht ist<sup>37</sup>.

Aber das wahre Eldorado entsteht erst gegen Ende des Romans. Fortunio hat hinter den Fassaden eines ganzen Wohnblocks sein eigenes Reich aufbauen lassen. Indem er alle Gebäude abgerissen und nur die Fassaden stehen gelassen hat, ist ein großer Garten entstanden. In der Mitte des Gartens hat er einen Palast aus Marmor, Gold und Edelsteinen errichten lassen. Der Garten ist mit exotischen Bäumen und Pflanzen ausgestattet. Um das richtige Klima zu erhalten, hat er den Garten mit einem Glasdach überdeckt, das von einem Gerüst aus Röhren getragen wird. Die Röhren führen Wasser und können auf diese Weise einen künstlichen Regen erzeugen<sup>38</sup>. Gautier versucht mit genauen Beschreibungen der Details und der technischen und organisatorischen Hintergründe, seinem Einfallsreichtum einen Ton der Authentizität zu geben. Jeder einzelne Bestandteil seines außergewöhnlichen Reiches besitzt eine einfa-

---

<sup>34</sup> Gautier: *Fortunio*. S. 543.

<sup>35</sup> Siehe Ebd. S. 542f..

<sup>36</sup> Die Fische im durchschienenen Wasserbecken werden auch bei Joris-Karl Huysmans dargestellt. Der einzige Unterschied: in *À Rebours* sind die Fische mechanisch. Siehe Joris Karl Huysmans: *À Rebours*. Paris: Garnier-Flammarion 1978. S. 77-78.

<sup>37</sup> „[L'] ordre dorique, ce qui m'est spécialement odieux“. Gautier: *Fortunio*. S. 565.

<sup>38</sup> Die Faszination des 19. Jahrhunderts für Glasarchitektur entsteht mit dem Fortschritt im eisenverarbeitenden Gewerbe. Die Trägerkonstruktionen der Glasdächer wurden dabei mit jedem Gebäude weiter vergrößert. Höhepunkte dieses Strebens waren der 1850 in London errichtete Kristallpalast und der als Gegenstück 1855 an der Champs-Élysées errichtete Palais de l'Industrie, der 200 Meter in der Länge, 47 Meter in der Breite und 35 Meter in der Höhe maß. Siehe Abb. 10.

che Erklärung. So erklärt er Fortunios Geschmack damit, dass er seine Kindheit bei einem reichen Onkel in Indien verbracht hat. Es gelingt ihm, sein Reich zu verbergen, weil er alle am Bau beteiligten Arbeiter nach Fertigstellung in die Ferne geschickt hat. Weder seine Mätressen noch seine Sklaven kommen aus dem Gebäude heraus; sie wissen nicht einmal in welchem Land sie sich befinden. Fortunio benutzt verschiedene Zugänge, um seinen Wohnsitz geheim zu halten. Die Illusion in freier Landschaft zu wohnen, verschafft sich Fortunio mit Hilfe von großen Projektionen. Diese ermöglichen ihm einen fiktiven Blick nach draußen, der ihm wegen der Geheimhaltung verwehrt ist. Das 'diorama' erlaubt ihm, an einem Tag Neapel und an einem anderen Tag die Schweiz durch die Fenster des Palastes zu betrachten. Sein "nid de poésie", diese Welt aus Springbrunnen, Satinkleidern, Schmetterlingen, exotischen Früchten, Seidenschals, Musselin, Opalen, Fasanenfedern, Wasserpfeifen, die über alles einen Opiumrauch verbreiten, ist nichts weiter als der "Traum eines Poeten, ausgeführt von einem Millionär"<sup>39</sup>.

Einem Freund in Indien klagt Fortunio jedoch sein Leid; in einem Brief findet sich Fortunios Ansicht über seine Mitwelt. Er beschreibt alle Nachteile seines Lebens in Paris und sieht die Stadt und ihre Einwohner in 'einer vollständigen Antithese' mit seinem 'verwirklichten Traum aus *Tausend und einer Nacht*'<sup>40</sup>. Paris sei eine schmutzige Stadt, wo die Bäume zu kleine Blätter hätten, und diese nur drei Monate im Jahr tragen würden. Die Cafés und die Restaurants würden weder extravagante Speisen anbieten, noch erlesene Weine in ihren Kellern besitzen. Die Oper spiele keine besonderen Stücke, und die Abende könnten nur als langweilig bezeichnet werden. Es bleibt ihm nur übrig, sich nach Indien einzuschiffen und sein Eldorado in die Luft zu sprengen: „ein oder zwei Fass Pulver werden die Angelegenheit schon regeln“<sup>41</sup>.

Während sich die Fluchtwelt des Romans *Fortunio* aus einer realen Topographie inmitten der Stadt zusammensetzt, entwickelt Gautier in seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* eine Seelenlandschaft („monde de l'âme“<sup>42</sup>), in die sich der Dichter d'Albert flüchtet. Der Fluchttort besteht aus einer Kunstwelt, die dem Theater entspringt. D'Albert schließt sich nach dem Verlassen der Stadt einer Theatergruppe an, die das Stück *Wie es euch gefällt* von Shakespeare spielen. Das Stück zeigt d'Albert das poetische Reich des Ardenner Waldes. Für d'Albert, der auf der Suche nach der aus der Realität entrückten Welt ist, erfüllen sich hier zum ersten Mal die Vorstellungen, die er sich von seinem idealen Fluchttort fern der Stadt gemacht hat. Eine mythische Landschaft, die von den Persönlichkeiten aus Shakespeares Theaterwelt bevölkert wird,

---

<sup>39</sup> Ebd. S. 570.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> „[...] un ou deux barils de poudre feront l'affaire“. Ebd. S. 580.

<sup>42</sup> Gautier: *Mademoiselle de Maupin*. S. 340.

bedeutet für ihn den Einstieg in ein Reich, das fern von seiner bisherigen Lebensweise liegt.

„Ô la belle famille ! - jeunes amoureux romanesques, demoiselles vagabondes, serviables suivantes, bouffons caustiques, valets et paysans naïfs, rois débonnaires, dont le nom est ignoré de l'historien, et le royaume du géographe; [...] je vous aime et je vous adore entre tous et sur tous: - Perdita, Rosalinde, Célie, Pandarus, Parolles, Silvio, Léandre et les autres, tous ces types charmants, si faux et si vrais, qui, sur les ailes bigarrées de la folie, s'élèvent au-dessus de la grossière réalité [...].“<sup>43</sup>

Die pastorale Stimmung im Ardenner Wald überträgt sich schnell auf das Empfinden von d'Albert. Die Freiheiten der von Shakespeare beschriebenen Lebensweise an diesem Ort, an dem es keine Uhren gibt, werden zur Erlösung für den Protagonisten. Er erlebt hier sein „système champêtre“<sup>44</sup>, das auf dem Antagonismus zu der urbanen Lebenswelt beruht. Unter dem Einfluss des Theaterstücks stehend, verwandelt sich die Natur um ihn herum in ein Stück Arkadien:

„N'as-tu jamais remarqué comme l'ombre des bois, le murmure des fontaines, le chant des oiseaux, les riantes perspectives, l'odeur du feuillage et des fleurs, tout ce bagage de l'églogue et de la description, dont nous sommes convenus de nous moquer, n'en conserve pas moins sur nous, si dépravés que nous soyons, une puissance occulte à laquelle il est impossible de résister ? ....“<sup>45</sup>

D'Albert kann sich diesem Einfluss nicht entziehen und verfällt in einen Zustand der Verliebtheit. In der Verschmelzung mit der Natur wird Rosette zur Geliebten von d'Albert: „Je ne pensais pas, je ne rêvais pas, j'étais confondu avec la nature qui m'environnait, je me sentais frissonner avec le feuillage, miroiter avec l'eau, reluire avec le rayon, m'épanouir avec la fleur; je n'étais pas plus moi que l'arbre, l'eau ou la belle-de-nuit.“<sup>46</sup> Die Kunstwelt, in die d'Albert immer tiefer eintaucht, löst die Grenzen zwischen Realem und Geträumten immer weiter auf. Die Erzählhaltung des Romans unterstützt das übergangslose Fließen, den nicht wahrnehmbaren Wechsel zwischen verschiedenen Welten. So finden auf einem Ausflug in die Natur d'Albert und Rosette ein im Wald verstecktes Schloss. Die Unwirklichkeit des sich ihm bietenden Anblicks vergleicht d'Albert mit einer Theaterdekoration: „On dirait [...] un paysage composé des coulisses d'une décoration de théâtre.“<sup>47</sup> Der Übergang zwischen Theaterdekoration und Wald ist nicht mehr nachzuvollziehen. Schwierigkeiten, die verschiedenen sich im

---

<sup>43</sup> Ebd. S. 339.

<sup>44</sup> Ebd. S. 254.

<sup>45</sup> Ebd. S. 255.

<sup>46</sup> Ebd. S. 256.

<sup>47</sup> Ebd. S. 260.

Roman bietenden Realitätsebenen auseinanderzuhalten, hat auch d'Albert. Dies wird deutlich, als er kurze Zeit später im Schloss die Orientierung verliert. Traum, Kunst und Wunschvorstellungen begegnen sich in kurzer Folge, so dass er zu einer Differenzierung nicht mehr fähig ist.

„Aussi mon regard satisfait et nonchalant allait, avec un plaisir égal, d'un magnifique pot tout semé de dragons et de mandarins à la pantoufle de Rosette, et de là au coin de son épaule qui luisait sous la batiste; il se suspendait aux tremblantes étoiles du jasmin et aux blonds cheveux des saules du rivage, passait l'eau et se promenait sur la colline, et puis revenait dans la chambre se fixer aux nœuds couleur de rose du long corset de quelque bergère.“<sup>48</sup>

Für d'Albert verschmelzen die unterschiedlichen Realitäten zu einer, in der er sich frei bewegen kann. Die Bilder an der Wand, die pastorale Szenen darstellen, die Landschaft vor dem Fenster und das Geschehen in dem Zimmer werden von ihm nicht unterschieden. In der Stimmung, in der er sich befindet, ist die Unterscheidung nicht möglich. Einzelne Gegenstände reichen aus der einen Szene in die nächste herein, wie z. B. die Haare von Rosette, die in die langen Äste der Weiden übergehen, obwohl diese in größerer Entfernung stehen.

Diese Episode wird noch um ein weiteres entrückt, als Rosette nach der Rückkehr von dem Ausflug berichtet, d'Albert verhext zu haben, um ihm die Erlebnisse im Traum vorzuführen<sup>49</sup>. Die Verzauberung bekommt eine weitere Entsprechung. Denn sie entspricht der Tätigkeit, die d'Albert in der Theatergruppe aufgenommen hat. Er ist Schauspieler geworden und spielt die Rolle Orlandos aus dem Stück von Shakespeare. Da Rosette Rosalie, die Geliebte des Orlando, spielt, wird d'Alberts Liebesgeschichte ein zweites Mal in der Kunstwelt wiederholt. Die Unterscheidung der Gefühle für Rosette, die ihm die Kunstwelt vorspielen, und den echten wird zu einer unlösbaren Aufgabe. Am Ende des Romans tröstet Mademoiselle de Maupin d'Albert für die ganzen Verirrungen der Scheinwelt damit, dass nicht die Erfüllung der Träume im Mittelpunkt stehen könne, sondern allein ihr Kennenlernen: „Combien sont morts qui, moins heureux que vous, n'ont pas même donné un seul baiser à leur chimère!“<sup>50</sup> Spätestens jetzt wird deutlich, dass d'Albert sein Ziel nicht erreicht hat und seine Fluchtwelt hinter der Künstlichkeit von Bildern, Träumen und Theater verborgen geblieben ist. Der Weg aus Paris heraus hat d'Albert nicht in die wirkliche Freiheit geführt – der Welt der Kultur eine Welt der Natur gegenübergestellt –, sondern vielmehr durch die Künstlichkeit der Orte, durch

---

<sup>48</sup> Ebd. S. 261f.<sup>49</sup> Vgl. Ebd. S. 284.

<sup>50</sup> Ebd. S. 432.

den Schein von arkadischer Unberührtheit und Verlassenheit eine auf den Sinnen und der Vorstellung aufgebauten Raum geschaffen. Die Unerreichbarkeit, die am Ende des Romans erkennbar wird, zeigt, dass die Stadtflucht im Wesen ein Wunsch bleiben muss und die Rückkehr in die Stadt so unausweichlich wie schon für Sincero in Sannazaros Arkadiendarstellung ist.

### 3. George Sands Vorstellungen vom idealen Ort für den Künstler

George Sands Gebrauch des Bohemebegriffs ist deswegen interessant, weil von ihr die frühesten Zeugnisse existieren, die einen Zusammenhang zwischen diesem Begriff und den Künstlern herstellen. Noch bevor sich der Ausdruck „vie de bohème“ als Bezeichnung von Künstlerleben zu verbreiten beginnt, benutzt die Autorin das Land Böhmen als Projektionsfläche für ihre ideale Anschauung des Künstlerdaseins. Dabei sieht sie wie Nerval in Böhmen einen besonderen Ort, der für die Künstler von Bedeutung ist. Sie erwähnt als erstes das Land Böhmen in diesem Kontext und nicht die Redewendung „vie de bohème“. Für George Sand verbindet sich mit dem Land Böhmen der Traum von einem freien, von sozialen Zwängen ungebundenen und der Pariser Gegenwart entrückten Leben. Dabei spielen die Zigeuner eine Vorbildrolle, die aber nur einen Teil der Entwicklung ihres persönlichen Böhmenmythos ausmachen. Sand, die lebenslang mit einer vermeintlichen Zigeunerabstammung kokettiert hat, sieht in diesem Volk ein Vorbild für ihre und die allgemeine Existenz, die sich mit den Fragen des Künstlerseins verbinden. Die Unabhängigkeit von den gesellschaftlichen Vorstellungen ihrer Zeit, die Unabhängigkeit von einem festen Wohnort sowie eine Loslösung aus der sozialen Hierarchie führen zu der Bewunderung des Zigeunerlebens. Das Land Böhmen verbindet sich aber nicht nur mit der in dieser Zeit bereits widerlegten Vorstellung vom Herkunftsland der Zigeuner, sondern besetzt in Georg Sands Vorstellungswelt den besonderen Platz eines mythischen Ortes. Hier spielt die literarische Tradition genauso eine Rolle, wie Sands Beschäftigung mit der böhmischen Geschichte, insbesondere die der Reformisten des 15. Jahrhunderts. Sand kennt die über Nodier vermittelte Tradition des entrückten, geheimnisumwitterten, arkadischen Böhmen<sup>51</sup>. Deutlich ist der literarische Einfluss in ihrem Brief an Éverard vom 29. April 1835 zu spüren:

---

<sup>51</sup> Charles Nodiers Roman *L'histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* ist Bestandteil ihrer Bibliothek. Siehe George Sand: *Lettres d'un voyageur*. In: *Œuvres autobiographiques*. Band 2. Hg.: Georges Lubin. Paris: 1970. S. 27.



«Ô verte Bohême! patrie fantastique des âmes sans ambition et sans entraves, je vais donc te revoir! J'ai erré souvent dans tes montagnes et voltigé sur la cime de tes sapins; je m'en souviens fort bien, quoique je ne fusse pas encore né parmi les hommes, et mon malheur est venu de n'avoir pu t'oublier en vivant ici.»<sup>52</sup>

George Sands tiefe Verbundenheit mit Böhmen kommt hier zum Ausdruck. Es wird deutlich, dass es sich dabei um eine geistige Verbindung handelt, die sie sich wünscht. Ohne das Land je besucht zu haben, stellt sie sich vor, dort schon vor ihrer Geburt gewesen zu sein. Das Land, das sich mit dem Schicksal und dem Lebensstil der Zigeuner verbindet („âmes sans ambition et sans entraves“) wird im nächsten Brief an Franz Liszt, gleich zu Anfang, Sitz einer Künstlerkolonie: „Je présume que vous allez fonder, dans la belle Helvétie ou dans la verte Bohême, une colonie d'artistes.“<sup>53</sup> Diesen Brief, den sie im Sommer 1835 veröffentlicht, ist der Beginn eines Entwurfes eines Böhmenbildes, das George Sand in weiteren Werken noch ausbauen wird und immer stärker mit dem Schicksal des Künstlers verbindet. Der Glaube an eine böhmische Herkunft der Zigeuner ist Teil der Böhmen-Emphase von George Sand. Ein weiterer Grund für die Begeisterung liegt in ihrer Beschäftigung mit dem böhmischen Humanismus, der Reformbewegung um Jan Hus (1372-1415) und Jan Ziska (1376-1424). Die politischen Wirren des 15. Jahrhunderts und der Kampf der Reformen gegen den Staat sieht George Sand als Vorbild für die gegenwärtige Lage in Frankreich. Ihre Beschäftigung mit der böhmischen Geschichte geht zurück auf das durch die Saint-Simonisten<sup>54</sup> ausgelöste Interesse für die Rechte der Arbeiterklasse. Für das politische Bemühen ihrer Zeit sieht sie die Vorläufer in den vor 400 Jahren gefundenen Entwicklungen in der böhmischen Geschichte. In verschiedenen Romanen lässt sie immer wieder Zusammenhänge dieser böhmischen geschichtlichen Entwicklung einfließen.

Ihre politischen und gesellschaftlichen Überlegungen, wie sie in einem breiten Kreis von Schriftstellern, Gelehrten und Künstlern in Paris diskutiert werden, befassen sich in diesen Jahren ebenfalls mit der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Die beiden Briefe vom Sommer 1835 an Franz Liszt sind als direkte Erwiderung auf dessen Äußerungen zu diesem Thema zu verstehen. Franz Liszt hatte am 10. und am 17. Mai 1835 zur Situation des Künstlers Stellung bezogen. In seinem von Bitterkeit unterlegten, „De la situation des artistes et de leur condition dans la société“ betitelten Aufsatz prangert er die Geringschätzung der Künstler, insbesondere der Musiker an. Hier stellt Liszt fest, dass der Respekt der Gesellschaft ge-

---

<sup>52</sup> Op. cit.. S. 817.

<sup>53</sup> Op. cit.. S. 818.

<sup>54</sup> Siehe Marguerite Thibert: *Le Rôle social de l'art d'après les saint-simoniens*.

genüber den Künstlern und Musikern abgenommen habe und nicht ihren Verdiensten entspricht. Ihre Behandlung durch die Öffentlichkeit, vom politischen, sozialen oder religiösen Standpunkt aus betrachtet, spiegele ihr Untergeordnetsein wider. Liszt hält die wahre Rolle des Künstlers dagegen für die eines Apostels. Für ihn sind die Künstler Verkünder einer Religion „[...] ineffable, mystérieuse, éternelle, qui germe et grandit incessamment dans tout les cœurs...“<sup>55</sup>.

George Sand schließt sich in ihrem Brief diesen Gedanken an und führt in Analogie zu Liszt ihre eigenen Ideen zur Musik und der Rolle des Künstlers aus. Im Anschluss an den Vorschlag, in Böhmen eine Künstlerkolonie zu gründen, schreibt sie der Musik die Aufgabe zu, die Menschen zu versammeln und ihnen als eine universelle Sprache und Grenzen überschreitendes Kommunikationsmittel zu dienen. „Oui, la musique, c’est la prière, c’est la foi, c’est l’amitié, c’est l’association par excellence.“<sup>56</sup> Sand benutzt ebenfalls den von Liszt aufgeworfenen Vergleich zwischen dem Musiker und dem Apostel. Sie erzählt die Geschichte der zwölf Apostel in Hinblick auf die Funktion, die die Musik in ihrer Entwicklung genommen hat. Sand beschreibt, wie die Apostel während ihrer geheimen Treffen gesungen haben. Der heilige Geist habe ihnen über die Feuerzungen die Musik gebracht. Für Sand ist die Musik eine heilige Macht, die nur auserwählte Personen erlangen können. Den Aposteln war es mit der Musik möglich, das Christentum in der Welt zu verbreiten. Und hierin sieht Sand die wahre Funktion der Musik. Ihre Möglichkeit ist es, die Gesellschaft zu verändern:

„L’homme, redivinisé, sortira de cette assemblée, un beau matin de printemps, avec une flamme au front, avec les secrets de la vie et de la mort dans sa main, avec le pouvoir de faire sortir des larmes de charité des entrailles du roc, avec la révélation des langues que parlent les peuples encore inconnus chez nous, mais surtout avec le don de la langue divine perfectionnée, de la musique, veux-je dire, portée à son plus haut degré d’éloquence et de persuasion.“<sup>57</sup>

Eine grenzüberschreitende Sprache, eine göttliche Sprache sei die Musik, verkündet Sand, sie diene den Künstlern dazu, eine neue Religion zu etablieren. Diese neue Bewegung soll von Böhmen ausgehen. Sie stellt sich in dem Brief vor, Liszt gründe eine Künstlerkolonie in Böhmen und erziehe seine Schüler in diesem von ihr ausgeführten Sinne.

In ihrem Roman *Consuelo, La Comtesse de Rodolstadt*, der das Schicksal der Titelheldin als

---

<sup>55</sup> Franz Liszt: „De la situation des artistes et de leur condition dans la société.“ In: *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1. livraison. 10. und 17. Mai 1835. S. 38.

<sup>56</sup> George Sand: *Lettres d’un voyageur*. S. 818.

<sup>57</sup> Ebd. S. 819.

Sängerin schildert, wird Böhmen Handlungsort. Consuelo flüchtet vor einer unglücklichen Liebesbeziehung aus Venedig nach Böhmen und lernt dort ihren neuen Liebhaber kennen. Das Land wird als wild und ursprünglich beschrieben, mit dichten Wäldern und unheimlichen Schlössern, die von Sagen umgeben sind. Die Geschichte der Reformisten wird ebenso in die Handlung integriert wie Sands Vorstellungen zur Musik. Die Musik ist im Roman ein Mittel der Kommunikation von Gefühlen und innerer Stimmung. „La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini.“<sup>58</sup> In der ländlichen Bevölkerung Böhmens findet die Sängerin Consuelo den Ursprung dieser der Sprache überlegenen Kraft der Musik. Die nationalen und religiösen Gesänge, die auf den Feldern und in den Dörfern gesungen werden, hätten eine Kraft, die sie ihrer Unberührtheit verdanken. Weil sie fern der Zivilisation und nah an der Natur leben, haben diese Gesänge ihre Bedeutung für George Sand:

„Il y a une musique qu'on pourrait appeler naturelle, parce qu'elle n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celui d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions. C'est la musique populaire : c'est celle des paysans particulièrement. [...] D'ailleurs le génie du peuple est d'une fécondité sans limite. Il n'a pas besoin d'enregistrer ses productions; il produit sans se reposer, comme la terre qu'il cultive; il crée à toute heure, comme la nature qui l'inspire.“<sup>59</sup>

In ihrem Künstlerroman *La dernière Aldini* (1840) bekommt dieses Böhmenbild seine Fortsetzung. Der Sänger Lelio ruft seinen Künstlerfreunden zu: „L'artiste a pour patrie le monde entier, la grande Bohême, comme nous disons.“<sup>60</sup> Sand sieht das Künstlerdasein in einem Land beheimatet, das nicht geographisch gebunden ist, sondern vielmehr die Identität stiftet. Die Künstler sollen sich nicht durch ihre Gebundenheit an einen Ort auszeichnen, sondern im Gegenteil durch ihre Ungebundenheit auffallen. Diese Ungebundenheit erhebt sie zu einem künstlerischen Daseinsprogramm: „Mais les temps sont venus où l'inspiration divine n'est plus arrêtée aux frontières des États par la couleur des uniformes et la bigarrure des bannières. Il y a dans l'air je ne sais quels anges ou quels sylphes, messagers invisibles du progrès, qui nous apportent l'harmonie et la poésie de tous les points de l'horizon.“<sup>61</sup> Nicht nur das Überschreiten der Grenzen zwischen Ländern sieht sie als Ziel an, sondern auch das Überschreiten der

---

<sup>58</sup> George Sand: *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*. Band 1. S. 384.

<sup>59</sup> Op. cit.. S. 415ff.

<sup>60</sup> George Sand: *La Dernière Aldini*. S. 133.

<sup>61</sup> Ebd.

Grenzen, die die verschiedenen Klassen einer Gesellschaft von einander trennen. In ihrer Vorstellung der Lebenswelt des idealisierten Böhmen leben die Menschen dort ohne eine Trennung der Klassen. „Narguons l’orgueil des grands, rions de leurs sottises, dépensons gaiement la richesse quand nous l’avons, recevons sans souci la pauvreté si elle vient; sauvons avant tout notre liberté, jouissons de la vie quand même, et vive la Bohême!“<sup>62</sup> Sie wiederholt noch einmal ihren Ausruf „Vive la Bohême!“ und beendet damit ihren Roman.

#### 4. Gérard de Nervals Flucht aus Paris

Nerval schließt sich dem bereits entstandenen Böhmenmythos an. Sein Bild ist von den Vorgaben George Sands geprägt. Er sieht ebenfalls ein entlegenes Land, in dem die verschiedenen Vorstellungen der Literatur ihren Ausdruck finden. Deutlich ist die bereits in Shakespeares *Wintermärchen* gebrauchte arkadische Stimmung zu erkennen. Schon der Titel stellt eine Beziehung zwischen Shakespeares und Watteaus idealisierten und geheimnisvollen Welten her. Die „fête galantes“ sieht Nerval im Rückblick auf 1835 in ihren eigenen Festen in der impasse de Doyenné umgesetzt. Das Evozieren der arkadischen Tradition – z. B. das vorangestellte Zitat aus dem Schäferstücks *Il Pastor fido* von Giovanni Battista Guarini – verwundert deshalb nicht. Nerval lässt das Leben der Künstler in dem Abruchviertel wie eine arkadische Szene erscheinen. Er bezeichnet sich und Houssaye mit dem Ausdruck „Arcades ambo“<sup>63</sup>, was in der Übersetzung „wir beiden Arkadier“ heißt und aus Vergils *Bukolika* stammt. Die übrigen Teilnehmer des Festes bezeichnet er als „Brüder“. Das Gesamtbild ist das einer glücklichen Zeit. „Quels temps heureux!“<sup>64</sup> Keine Verbindung lässt sich zu den melancholischen Bohème-Geschichten von Murger oder dem bitter-düsteren Künstlerschicksal in der Geschichte „Chien-Caillou“ von Champfleury finden. Nerval scheint sich von diesen Autoren abheben zu wollen und sein mit dem Begriff Bohème in Zusammenhang stehendes Verständnis aus dem etablierten Kontext herauslösen zu wollen. Nur so ist der Ausruf zu verstehen: „Nous étions jeunes, toujours gais, souvent riches...“<sup>65</sup>

Das Leben ist aus der Realität herausgelöst und den Gesetzen der Künstlichkeit unterworfen. Die Hindernisse und Schwierigkeiten einer Künstlerlaufbahn werden nicht erwähnt, und

---

<sup>62</sup> Ebd. S. 254.

<sup>63</sup> Gérard de Nerval: *La Bohème galante*. S. 1148.

<sup>64</sup> Ebd. S. 236.

<sup>65</sup> Ebd. S. 236.

die festliche Stimmung grenzt das Leben von den gewohnten Schwierigkeiten des Alltags ab. Die Stimmung steigert sich, bis ein richtiges Bachanal entstanden ist. Ronsards Schilderung des Bachanal von 1549 weist Parallelen zu Nervals Werk auf<sup>66</sup>. Nerval beschreibt, wie der Wein in Strömen fließt, alle sind so berauscht, dass man sich Sorgen machen muss, den Kopf an den Ecken der Möbel zu stoßen. Die antiken Götter werden angerufen, genau so, wie es in der Beschreibung von Ronsard geschieht. Die Künstlergesellschaft beschließt ebenfalls eine Wanderung zu unternehmen, hinaus aus der Stadt, in Analogie zu Ronsards Gang: Ziel ist das Café Madrid im Bois de Boulogne. Nerval beschreibt, wie die Gruppe – „une troupe de masques tapageurs“<sup>67</sup> – am folgenden Morgen lärmend loszieht. In dieser Situation kommt es jedoch zu einem Wendepunkt. In den Tuileriengärten setzt sich der Ich-Erzähler von der Gruppe seiner gerade gemachten Bekanntschaft ab. Der Maler Rogier fragt ihn: „Comment ! tu ne nous suis pas; cette dame n’a plus d’autre cavalier que toi ... et elle t’avait choisi pour la reconduire.“<sup>68</sup> Der Ich-Erzähler lässt sich nicht umstimmen und kommentiert seine Entscheidung trocken: „J’avais quitté la proie pour l’ombre... comme toujours !“<sup>69</sup>

Mit diesen Worten schließt die Schilderung der Erlebnisse in der impasse de Doyenné, aber die Erzählung nimmt damit nicht ihr Ende. Das ganze Ausmaß der Vorstellung der *Bohème galante* wird erst in den folgenden Kapiteln erkennbar. Mit dem Begriff Boheme verbindet sich für Nerval nicht das an einen Ort gebundene Leben der jungen Künstler von Paris. Die idyllische Landschaft, die er in der Folge in der Umgebung von Paris aufsucht, bedeutet den Anschluss an die arkadische Stimmung der Anfangskapitel. So bedeutet der Schatten in dem letzten Zitat den in der Hirtendichtung gemeinten Ort der Ruhe und Zurückgezogenheit. In den Kapiteln „Un jour à Senlis“, „Visite à Ermenonville“, „Ermenonville“ und „Ver“ beschreibt er die Landschaft des Valois und stellt es als den persönlichen Rückzugsort dar.

Die Verlagerung des Handlungsortes in ein Gebiet, das nicht mehr innerhalb der Pariser Stadtgrenzen liegt, zeigt nicht nur eine geographische Opposition zu der ‘Stadtboheme’, sondern auch eine zeitliche Opposition. Für Nerval repräsentiert die Boheme nicht nur die Jugendzeit eines Künstlers, so die Definition von Balzac in seinem Werk *Un prince de la bohème*<sup>70</sup>,

---

<sup>66</sup> Les Bacchanales ou le Folastrissisme voyage d’Hercueil pres de Paris, dédié à la joyeuse troupe de ses compagnons. Fait l’an 1549 ist der Titel dieses Werkes, das Ronsard in Erinnerung an einen fröhlichen Ausflug mit seinen Freunden des collège Coqueret schreibt. Der Ausflug wurde mit seinem Lehrer Jean Dorât und den Freunden am Ende des Schuljahres unternommen.

<sup>67</sup> Gérard de Nerval: *La Bohème galante*. S. 243.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Honoré de Balzac: *Un Prince de la bohème*. S. 808.

sondern die unterschiedlichen Lebensalter. Die Aufstellung der drei Alter des Poeten („trois âges du poète“, deren Ursprung in dem Vorwort der Neuauflage der *Méditations* von 1849 von Lamartine zu finden sind<sup>71</sup>), die mit den drei Schlössern der *Petits châteaux de Bohême* korrespondieren, beginnt bereits mit *La Bohême galante*. Denn die Verlagerung ins Valois ist eine Rückkehr zu Nervals Geburtsort, an dem er auch seine Kindheit verbracht hat. In dieser Gegend beschreibt Nerval das ländliche Leben, das er, flämische Malerei vor Augen, in idyllischen Szenen wiedererstehen lässt. Die Abgeschiedenheit, die Ruhe und die Entfernung von der urbanen Zivilisation sind hier die vorherrschenden Elemente der Beschreibung. So findet unter der Überschrift Böhmen, ähnlich wie George Sand, auch Nerval den Zugang zu einer ursprünglichen, natürlichen Landschaft, in der er die Sitten und Gebräuche der Landbevölkerung beobachtet. Die wie auf den griechischen Inseln tanzenden Mädchen, die Stimme des Hirten, des Flussschiffers, des Kutschers („la langue du berger, du marinier, du charretier“<sup>72</sup>) wird mit dem gleichen Respekt einer George Sand aufgenommen und analysiert.

Moreau sieht das Valois im Werk von Nerval als Quelle für klassische Ideen. Das Valois hat Ähnlichkeit mit Italien und Griechenland. Er stellt fest, dass diese Landschaft als Fluchttort für die Künstler dient, die von ihrem Bohemeleben in der Stadt ermüdet sind: „Repentir de bohème, qui a senti la folie germer de son désordre, se venger de ses excès? Peut-être, plus simplement, suprême retour au Valois, à la sagesse provinciale, mal endormie au cœur des romantiques, – leur classicisme est plus d’une fois la revanche de la province sur le Paris des bohèmes.“<sup>73</sup>

## 5. Die Flucht nach Rom. Nikolai Gogols Entwurf einer idealen Gegenstadt zu St. Petersburg

Gogols lebenslang aufrecht erhaltene Abneigung gegenüber Petersburg kommt in seinem Werk an vielen Stellen zum Ausdruck. Die gesellschaftliche Kälte, die im *Nevskij-Prospekt* und in anderen Petersburger Erzählungen im Mittelpunkt steht, wird von ihm wiederholt als zentrales Petersburger Motiv betrachtet. In den *Petersburger Skizzen*, 1836, die er 1837 im 6. Band von Puschkins Zeitschrift *Sovremenik* (Der Zeitgenosse) veröffentlicht, trägt Gogol seinen kri-

---

<sup>71</sup> Siehe hierzu Stierles Kommentar: „Er zeichnet als ideale Figur seines Lebens den Dreischritt von subjektiver Dichtung des Jünglings, politischer Tätigkeit des Mannes und objektiver Dichtung des aus dem Kampf des Tages Entlassenen, der sich am Abend seines Lebens der Betrachtung des Universellen und Göttlichen hingibt.“ Stierle: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals „Chimères“*. S. 24.

<sup>72</sup> Gérard de Nerval: *La Bohême galante*. S. 284.

<sup>73</sup> Pierre Moreau: *Le classicisme des romantiques*. S. 325.

tischen Standpunkt erneut vor:

„In der Tat, wohin hat es die russische Hauptstadt verschlagen – ans Ende der Welt! Ein merkwürdiges Volk, die Russen: sie hatten ihre Hauptstadt in Kiew, doch da ist es zu warm, da gibt es zuwenig Kälte; sie zog um, die russische Hauptstadt, nach Moskau – nein, auch da gibt es zuwenig Kälte. So sei's mit Gott denn Petersburg!“<sup>74</sup>

Gogol macht gleich zu Beginn der *Petersburger Skizzen* seine tief empfundene Ablehnung gegenüber der russischen Hauptstadt deutlich. Die tief greifend, in den Petersburger Erzählungen zum Ausdruck gebrachte Abneigung gegenüber dieser Stadt wird in den *Petersburger Skizzen* noch einmal essayistisch aufgearbeitet. Eine Beschreibung der Stadt, insbesondere ihrer Theaterwelt, soll der Charakterisierung dienen. Gogol stellt fest, dass die eigentlich russische Kultur sich in der Petersburger Welt nicht widergespiegelt findet. Der Einfluss des Auslandes sei zu stark, als dass die russische Kultur sich durchsetzen könne. Am deutlichsten sieht er den Einfluss des Auslandes auf das Theater hervortreten. Hier seien nicht die typischen russischen Charaktere zu sehen, sondern Rollen, deren Ursprung deutsch oder französisch sind. Die geographische Verlagerung der russischen Hauptstadt aus dem ursprünglichen slawischen Kernland in den Norden empfindet Gogol als Entfernung von der russischen Kultur. Die *Petersburger Skizzen* sollen zeigen, wie weit sich Petersburg bereits von der ursprünglichen russischen Kultur entfernt hat. In der Stadt prägen die importierten Moden das Erscheinungsbild der Straße, sowohl vor, als auch hinter den Schaufenstern. Dazu kommen die vielen Spiegelungen, in denen sich die Petersburger betrachten können: „Ihn, den Stutzer Petersburg, umgeben von allen Seiten Spiegel – da ist die Newa, da ist der Finnische Meerbusen.“<sup>75</sup> Die Stadt mit ihrer Lage am Wasser macht die Selbstschau zum Element ihres Wesens. Von dem Newskij-Prospekt wird, wie schon in der Novelle gleichen Namens, das Bild der sich selbst darstellenden Masse gezeichnet: „In Petersburg, auf dem Newskij-Prospekt, promenieren um zwei Uhr Leute, von denen man meinen könnte, sie seien den Modebildern entstiegen, die aus den Journalen stammen und in die Fenster gestellt werden.“<sup>76</sup> Die Petersburger Gesellschaft ist ständig damit beschäftigt, sich selber in Szene zu setzen und zu betrachten. Dies hat zur Folge, dass an den Abenden die Theaterbesucher mehr allgemeines Interesse wecken würden, als die Theateraufführungen selber.

In Gogols Gesamtwerk gibt es ein Romanprojekt, das sich nicht der Schilderung des russi-

---

<sup>74</sup> Nikolai Gogol: „Petersburger Skizzen.“ In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Aufsätze und Briefe*. S. 176.

<sup>75</sup> Ebd. S. 177.

<sup>76</sup> Ebd. S. 180.

schen Lebens widmet und die Möglichkeit einer Russlandflucht, die im wesentlichen eine Flucht aus der Petersburger Welt ist, andeutet. Die weitgehenden Vorbehalte gegenüber der russischen Hauptstadt finden ihren literarischen Niederschlag in dem im Jahre 1841 als Fragment publizierten Werk *Rom*. Hier erzählt Nikolai Gogol das Leben eines jungen italienischen Fürsten, der sich insbesondere für die Kunst und die Geschichte interessiert. Er stammt aus Rom und wird für seine Ausbildung nach Paris geschickt. Die Beschreibung der französischen Hauptstadt zu Beginn des Werkes wird zunächst von der Bewunderung und der Anziehungskraft geprägt, die die Stadt auf den jungen Fürsten ausübt. Dieses zunächst die Erzählperspektive prägende Urteil schlägt im weiteren Verlauf des Parisaufenthaltes um. Am Ende des Abschnittes werden Skepsis und Abneigung in der Einstellung des Fürsten deutlich. Auffällig sind die Parallelen zwischen der in Gogols bisherigem Werk geäußerten Charakterisierung von Petersburg und der hier geäußerten Darstellung von Paris.

„Und dann war er in Paris, ohne Übergang seinem ungeheuerlichen Anblick ausgeliefert. Der Verkehr, der Glanz der Straßen, das Durcheinander der Dächer verwirrten ihn, das Dickicht der Schornsteine, die architekturlos zusammengedrängten Massen der Häuser, die ein dichtes Flickwerk von Läden umgab, die Häßlichkeit der kahlen Brandmauern, die unübersehbare Zahl der durcheinandergehenden goldenen Buchstaben, die an Wänden, Fenstern und Dächern, ja selbst an Schornsteinen emporkletterten, die lichte Durchsichtigkeit der untersten, aus lauter Spiegelscheiben bestehenden Stockwerke. Da war es, dieses Paris, dieser ewig kochende Krater, dieser Springquell, der einen Funkenregen von Neuigkeiten, Moden, Aufklärung und erlesenem Geschmack versprühte, kleine, aber strenge Gesetzte aufstellte, denen sich selbst ihre Tadler nicht zu entziehen vermochten, die große Schau all dessen, was das Gewerbe, die Kunst und jegliches Talent, das sich in weniger sichtbaren Winkeln Europas verbarg, hervorbrachten, die Wonne und der Wunschtraum des Zwanzigjährigen, der Umschlagplatz und Jahrmarkt Europas! Überwältigt, außerstande, zu sich zu kommen, durchstreifte er die Straßen, die von allerlei Volk wimmelten und in allen Richtungen von Omnibussen befahren waren, staunte über den Anblick eines Cafés, das mit einer unerhörten, geradezu fürstlichen Ausstattung prunkte, und über die berühmten Passagen, wo ihn das dumpfe Geräusch der Schritte einer tausendköpfigen, sich in geschlossenen Zuge bewegenden Menge betäubte, die fast ausschließlich aus jungen Menschen bestand, und wo ihn der flimmernde Glanz der durch das Glasdach erhellten Läden blendete, oder er blieb vor bunten Affichen stehen, die millionenfach in die Augen stachen und von vierundzwanzig Theatervorstellungen täglich und zahllosen Konzerten kündeten.“<sup>77</sup>

Paris ist zunächst die Stadt der Wunder, des überwältigenden Angebots und der tausend Geschmacksrichtungen. Nach einer Weile setzen jedoch die Gefühle der Entfremdung ein. Der Fürst verliert sich in der Fülle des oberflächlichen Angebots. Seine anfängliche Begeisterung kühlt ab, und die Stadt raubt ihm Orientierung und inneren Halt. Besonders deutlich

---

<sup>77</sup> Nikolai Gogol: *Rom*. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 6. S. 276f.



wird die Desorientierung am Abend, wenn durch das künstliche Licht für die Präsentation der Waren in den Schaufenstern eine Aufhebung der Grenzen zwischen oben und unten, draußen und drinnen stattfindet:

„Und schließlich verlor er vollends den Kopf – als diese ganze wunderbare Welt abends in feenhaftem Gaslicht erstrahlte: Alle Häuser wurden plötzlich durchsichtig und begannen von unten her zu leuchten; die Fensterscheiben der Läden schienen verschwunden, einfach nicht mehr vorhanden, und alles, was dahinter ausgebreitet war, schien, glitzernd und in Spiegeln vielfach wiederkehrend, unbewacht dazuliegen.“<sup>78</sup>

Wie bereits in den Beschreibungen von Petersburg, spielen die Lichter und die Schaufenster eine hervorgehobene Rolle in der Präsenz urbaner Gegenstandswelt. Die alles reflektierenden Spiegel, die den oberflächlichen Schein vervielfachen, sind auch in Paris das Symbol der Schnelligkeit und der Leichtigkeit, mit der die Illusion und der Schein entstehen und am Leben gehalten werden. Auch in den Restaurants findet der Fürst Spiegel vor, die „die zahllosen Damen und Herren zurückwarfen, die sich geräuschvoll an kleinen, über den Saal verstreuten Tischchen unterhielten.“<sup>79</sup> In diesem Reich der Reflexe und zum Alltag gewordenen Illusionen verliert der Fürst schnell den Halt. Er vermisst nach kurzer Zeit in Paris die Ernsthaftigkeit und die „erhaben-würdige Idee“<sup>80</sup>, die jeder Nation zu Grunde liegen müsse. Auch in der öffentlich ausgetragenen Politik, die er in den Lesekabinetten verfolgt, findet der Fürst keine Orientierung für seinen Aufenthalt. Er betritt von der Lektüre der vielen Meldungen schwindelig geworden die Straße und wartet, bis ihm die vielen einzelnen Ereignisse „den ganzen Ballast im Nu aus seinem Kopf hinausfegen.“<sup>81</sup> Der Fürst vermisst das Bleibende und Beständige an der Pariser Kultur. Ihm wird die Stadt zu einem komödiantischen Theaterstück, zu einem Vaudeville: „Überall gab es Andeutungen von Gedanken, aber keine Gedanken an sich, überall halbe Leidenschaften, keine wirklichen; alles blieb unvollendet, alles war nur skizziert, nur flüchtig hingeworfen – die ganze Nation war eine blendende Vignette, nicht das Werk eines großen Meisters.“<sup>82</sup> Analog zu den *Petersburger Skizzen* entwirft Gogol von Paris das Bild einer künstlichen, oberflächlichen Scheinstadt, die sich nicht auf eine alte und gefestigte Kultur gründen kann, sondern auf das banale Schauspiel des Alltags angewiesen ist. Zuletzt lebt der Fürst in einer „ihm tödlich langweilig gewordenen Stadt.“<sup>83</sup> Ihn befällt Heimweh, und er

---

<sup>78</sup> Ebd. S. 277.

<sup>79</sup> Ebd. S. 280.

<sup>80</sup> Ebd. S. 285.

<sup>81</sup> Ebd. S. 278.

<sup>82</sup> Ebd. S. 285.

<sup>83</sup> Ebd. S. 286.

kehrt nach Italien zurück<sup>84</sup>.

Die Rückkehr nach Italien wirkt auf den Fürsten wie eine Befreiung. Das Verlassen von Paris ist die Flucht aus einer urbanen Welt, die den Fürsten eingeengt und sein inneres Fortkommen verhindert hat. Die Ankunft in Italien empfindet der Fürst als Erlösung aus einer Welt des Scheins, der Schnelllebigkeit und der Täuschung. Hier nimmt er als erstes die Kirchen wahr, die er bei seiner Ankunft vom Schiff aus sehen kann: „In doppelter Schönheit tauchten vor ihm seine bunten Glockentürme, die gestreiften Kirchen aus weißem und schwarzem Marmor auf[...]. Ihm fiel ein, daß er seit Jahren nicht in der Kirche gewesen war – in den gescheiterten Ländern Europas, in denen er sich aufgehalten hatte, war ihr reiner, erhabener Sinn verlorengegangen.“<sup>85</sup> Die Religion ersetzt ihm die Leere, die er im Angesicht der Waren- und Modewelt empfunden hat. Der junge Fürst wird sich des spirituellen Mangels bewusst. Darin besteht der wesentliche Unterschied zu den frühen Werken von Gogol. Die Erkenntnis, sich in einer Scheinwelt verloren zu haben, fehlt den Helden der Petersburger Erzählungen. Piskarjew, Tschartkow und die anderen Helden können die Stadt, die sie in ihr Verderben führt, nicht verlassen, weder physisch noch sich, was viel bedeutender wäre, in ihrem Bewusstsein von ihren Zwängen befreien. Dem Fürsten gelingt die Befreiung und er nimmt um so freudiger die Welt seiner Heimatstadt Rom in sich auf, als er den entscheidenden Unterschied zu der französischen Hauptstadt begreift. Den Hauptunterschied zwischen Paris und Rom entdeckt er im Mangel an tief im Volk verwurzelter Kultur. Die ästhetische Sichtweise, die der Fürst, einem Künstler ähnlich, sogleich mit der Ankunft in Rom wiedererlernt, entsteht allein durch den Aufenthalt in Rom. Auf dem Spaziergang durch die ‚ewige Stadt‘ betrachtet er die Gebäude und Kunstwerke und sie geben ihm das Gefühl geistiger Kraft und spiritueller Stärke wieder. „Und je weiter ihn die Straßen führten, desto häufiger wuchsen die Paläste und andere Architekturschöpfungen eines Bramante, Borromini, Sangallo, della Porta, Vignola und Buonarrotti vor ihm auf – und schließlich erkannte er mit aller Klarheit, daß man nur hier, nur in Italien, das Vorhandensein einer Architektur und ihre strenge

---

<sup>84</sup> Henry Troyat beschreibt in seiner Biographie den Aufenthalt von Gogol in Paris im Winter 1840/41 mit dem Hinweis auf das Unwohlsein des Dichters über diesen Aufenthaltsort: „Dans cet univers de vitesse, de scintillement et de légèreté, il se sentait plus lourd que partout ailleurs. [...] cette existence brillante, sautillante, finit par éveiller la méfiance de Gogol. Pour que les apparences fussent aussi charmeuses, c'était, pensait-il, que, derrière la façade, il n'y avait rien. Il n'était pas éloigné de croire que les Français manquaient d'âme, ou plutôt qu'ils négligeaient de la cultiver pour se livrer à mille activités superficielles, dont la plus novice était assurément la politique. [...] Il n'était pas venu en France pour se fondre aux Français, mais pour se sentir encore plus russe parmi eux. De toutes ses forces, il voulait demeurer un étranger [...]“. Henry Troyat: *Gogol*. S. 224-228.

<sup>85</sup> Nikolai Gogol: *Rom*. S. 287.

künstlerische Größe fühlte.“<sup>86</sup>

Der Fürst vertieft sich in Rom in die Betrachtung der wirklichen Kunstwerke und erlangt auf diesem Wege ein ästhetisches Urteilsvermögen, das zu entwickeln ihm in Paris, in der Welt der Moden und Kleinkunst, nicht möglich gewesen war:

„[Er] fühlte, wie sich sein Geschmack, der in seiner Seele bereits begründet war, deutlich entwickelte und wie ihm jetzt vor all dieser majestätischen, strengen Pracht der Prunk des neunzehnten Jahrhunderts niedrig, kleinlich und völlig belanglos erschien – er taugte nur zur Ausstattung von Läden, rief nur Vergolder, Möbeltischler, Tapezierer und Scharen von Handwerkern auf den Plan, beraubte die Welt der Raffaeles, Tizians, Michelangelos und drückte die Kunst auf das Niveau des Handwerks herab.“<sup>87</sup>

Die Kunst Roms zeigt ihm den Weg zu der wahren Schöpfungskraft des Menschen. Die Vertiefung in die Kunstwelt bringt dem Fürsten inneren Frieden und Ruhe, die ihm in Paris verloren gegangen waren. Der Vergleich der beiden Städte macht deutlich, dass sich die Beschreibung von Rom auf typisch unstädtische Momente konzentriert. Was als typisch urbanes Treiben verstanden werden kann, fehlt in der Darstellung von Rom. Es überwiegen die Ruhe und die erhabene Stille der Kunstwerke, die eine Welt der Vergangenheit entstehen lassen, die sich von der immer neu entstehenden Welt der Moden und Waren im Wesentlichen unterscheidet. Der Fürst nimmt diese Welt in sich auf, als spaziere er durch die freie Natur. Die klassische Stadtflucht, in der der Held in der arkadischen Landschaft unter den Hirten zu innerer Ausgeglichenheit und Ruhe zurückfindet, ermöglicht in Gogols Werk Rom. Der Erzähler konzentriert sich, der klassischen literarischen Stadtflucht entsprechend, in seinen Schilderungen des Fluchtortes auf das Verhältnis zwischen Umgebung und Helden. Der Einfluss der Umgebung auf den Helden wird immer wieder in den Vordergrund des Werkes gerückt. Es ist dieser Einfluss, der den wesentlichen Unterschied zwischen Paris und Rom begründet. Nach einem der vielen Spaziergänge, die der Fürst unternimmt, wird berichtet: „Wie übertoll war jedesmal sein Herz, wenn er nach Hause zurückkehrte! Wie sehr unterschied sich dieses von ruhiger, friedlicher Stille gekennzeichnete Gefühl von jenen unruhigen Eindrücken, die in Paris seine Seele so ruhelos erfüllten, wenn er erschöpft und übermüdet heimkehrte, nur selten imstande, einen Wert in ihnen zu erblicken.“<sup>88</sup> Paris wird im Rückblick zu einer Welt der Mode und der vergänglichen Schöpfungen, wie sie typisch für das ganze 19. Jahrhundert seien. Die Mode gilt dem Fürsten am Ende gar als die „Verderberin und Zerstörerin all dessen, was

---

<sup>86</sup> Ebd. S. 293.

<sup>87</sup> Ebd. S. 294.

<sup>88</sup> Ebd. S. 295f.

monumental, erhaben und heilig ist.“<sup>89</sup>

Für den Künstler bedeutet Paris Verderben und die Welt Roms die Möglichkeit sich in wahrer Kunst auszubilden. Dass der Künstler in Rom eine hervorgehobene Stellung besitzt, wird bald deutlich. Die Entwicklung des Fürsten zu einer Künstler ähnlichen Figur hängt mit seinem neuen Lebensstil zusammen, der durch die römische Umgebung ermöglicht wird. Rom hat eine so starke schöpferische Ausstrahlung auf den Menschen, dass sich jeder allein durch die Betrachtung in einen Künstler zu verwandeln scheint. „Alle die Menschen ringsum schienen zu Künstlern geworden zu sein.“<sup>90</sup> Das öffentliche Leben dreht sich in Rom um die Kunst. Die in Paris öffentlich diskutierten Themen – „Kapitaleinbußen, Kammerdebatten und den spanischen Angelegenheiten“ – sind in Rom nicht zu finden. Hier redet jeder von neu entdeckten Statuen, „von der Malweise der großen Meister“ und über das „Werk eines neuen Malers“. Der Fürst bewundert die tiefe geistige Versunkenheit der auf den Straßen anzutreffenden Künstler: „Strenge Sammlung und die Spuren stiller Arbeit spiegelten sich in ihren Zügen.“<sup>91</sup> Auf die deutsche Künstlergruppe um Friedrich Overbeck anspielend<sup>92</sup>, die ihrem religiösen Auftreten und ihrer einfachen, mönchsähnlichen Kleidung nach die *Nazarener* genannt werden, wird das Ideal des Mönchkünstlers, das in der Erzählung „Das Porträt“ bereits ausgeführt wurde, hochgehalten<sup>93</sup>. In dem *Rom*-Fragment wird der Fürst in die Nähe der ~~Nazarener~~ gestellt, um dessen religiöse und künstlerische Verwandlung zu verdeutlichen.

<sup>89</sup> Ebd. S. 295.

<sup>90</sup> Ebd. S. 312.

<sup>91</sup> Ebd. S. 297.

<sup>92</sup> Die von der Wiener Akademie abgegangenen Schüler um den Maler Friedrich Overbeck bilden 1809 nach dem Vorbild religiöser Bruderschaften des Mittelalters eine Künstlergemeinschaft namens Lukasbund. Sie haben den romantischen Traum von einer Erneuerung der Kunst auf religiöser Grundlage. 1810 siedeln sie nach Rom über und beziehen das Kloster San Isodoro. Ihr Hauptwerk werden die Fresken im Palazzo Zuccari und im Casino Massimo, Für ersteres erteilt der preußische Generalkonsul Jakob Salomo Bartholdy 1816 den Auftrag. Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Wilhelm Schadow und Philipp Veit wählen das Thema der Josephgeschichte aus dem 1. Buch Mose im Alten Testament. Die Malereien im Palazzo Zuccari entstehen in der Zeit 1816/1817 und im Casino Massimo in den Jahren von 1819 bis 1830. Die Arbeiten erwecken bald breites Aufsehen, nicht nur in Rom, wie die spätere Überführung nach Berlin in die Nationalgalerie zeigt.

<sup>93</sup> Da die Nazarener schnell Mittelpunkt der Künstlerszene in Rom geworden sind, bekommt Gogol noch Ende der 30er viel von ihnen zu hören. In Rom ansässig ist nur noch Overbeck. Da das Kloster San Isodoro am Ende der Via Sistina liegt, in der Gogol im Haus Nr. 126 wohnt, ist die Nähe zu den Nazarenern auch räumlicher Natur. Gogols Interesse an den Nazarenern geht aber maßgeblich auf den aus Petersburg stammenden Maler Alexander A. Iwanow zurück. Dieser lebte zu Gogols Ankunft bereits eine Weile in Rom und versuchte in vielen Beziehungen die Nazarener an religiösem Eifer zu übertreffen. Zwischen Gogol und ihm setzt sich dieser religiöse Wettstreit und die Diskussion um den richtigen Weg der künstlerischen Umsetzung der religiösen Überzeugung fort. Das Kolossalgemälde nach Joh. 1.29 „Der Messias erscheint dem Volke“ (heute in der Tretjakow-Galerie Moskau, Abb. 11), an dem Iwanow mehr als zehn Jahre lang arbeitet, macht nicht nur den Einfluss der Fresken mit der Josephgeschichte aus der Casa Bartholdy deutlich und den Versuch das religiöse Thema noch mehr in den Vordergrund zu stellen als es die Nazarener getan haben, sondern auch die Beziehung der beiden Künstler untereinander. Gogol ist auf dem Bild im Profil zu erkennen, und wird Jesus, der im

gestellt, um dessen religiöse und künstlerische Verwandlung zu verdeutlichen.

Wie stark diese Verwandlung von der Umgebung abhängt, macht die Figur der Annunziata deutlich. Im Anfangsabschnitt des Fragments noch als Kunstwerk beschrieben, trifft der Fürst sie in den Straßen Roms nach seiner Rückkehr als lebendige Frau. Die Analogie zu der Begegnungsszene der Erzählung *Der Newskij-Prospekt*, in der Piskarjew die schöne Unbekannte auf dem nächtlichen Boulevard sieht, ist von großem Interesse. Auch der Fürst ist von der Schönheit der Unbekannten gefesselt: „Regungslos, mit angehaltenem Atem, verschlang er sie mit den Augen. Die Schöne sah ihn schließlich voll an, wurde aber sogleich verlegen und wandte sich ab.“<sup>94</sup> In Umkehrung zu der Begegnung auf dem Newskij-Prospekt treten hier Scham und Passivität in den Vordergrund. Die Schönheit der Frau stellt sich im Verlauf des *Rom*-Fragments nicht als Trugbild heraus, sondern bleibt hier in Rom erhalten. Das Bild der Annunziata stellt sich gegen das Abbild der unbekannten Frau auf dem Newskij-Prospekt und soll auf diese Weise die wahre Schönheit der Frau beweisen. So werden die beiden Frauen zu Symbolen der verführerischen und Unheil bringenden sowie der ehrlichen und heilbringenden Stadt verwendet. Petersburg und Paris, die Metropolen Europas, als verlogene dämonische Städte stehen der Wahrheit und der Heiligkeit Roms entgegen.

Die Gegensätzlichkeit der Städte Rom und Paris führt in dem Fragment dazu, zwei unterschiedliche Lebens- und Entwicklungsräume für den Fürsten zu schaffen. Der Stadt-Land-Gegensatz, Hauptthema der klassischen Stadtfucht, dient Gogol zum Aufbau der antagonistischen Künstlerwelten. Nur lässt er seinen Künstler nicht in der Natur den geeigneten Ort für seine Entfaltung finden, sondern in einer anderen Stadt. Der Gegensatz der beiden Städte stellt das Gleichgewicht allerdings wieder her. Die unterschiedliche Betrachtungsweise von Städten, die hier mit Paris und Rom zum Ausdruck kommt, findet in Gogols Werk und seinen Briefen ihre Parallele durch die Opposition von St. Petersburg und Moskau. Das *Rom*-Fragment wiederholt die grundlegende Haltung, die Gogol den beiden russischen Städten gegenüber hegt und die in seinem Werk an vielen Stellen von großer Bedeutung ist. Moskau rückt für Gogol in die Nähe Roms und nimmt die heilige Sphäre an, die die Stadt Rom ausstrahlt<sup>95</sup>.

---

Hintergrund auf die Menge zukommt, am nächsten dargestellt. Der künstlerischen Beziehung zwischen Gogol und Iwanow widmet Maschkowzew zwei Kapitel in seinem Werk. N. G. Maschkowzew: *Gogol w krugu chudoschnikow*. [Gogol in Künstlerkreisen]. S. 63-131. Gogol und Iwanow in Rom behandeln außerdem P. W. Annenkow: *N.W. Gogol w Rime. Letom 1841 goda*. [Gogol in Rom. Sommer 1841]. In: *Literaturaja Wospominanija*. [Literarische Erinnerungen]. St. Petersburg: 1909. S. 13f. und Rolf-Dietrich Keil: *Nikolai W. Gogol*. Hamburg: Rowohlt 1985. S. 83.

<sup>94</sup> Nikolai Gogol: *Rom*. S. 312.

<sup>95</sup> Über die Rolle der Stadt Moskau für Russland siehe auch Jurij M. Lotman/ B. A. Uspenskij: „Otswuki koncepcii ‚Moskwa – tretij Rim‘ w ideologii Petra Perwogo.“ In Dieselben: *Chodosbestwennyj ja-*

Die Gegenüberstellung von Moskau und St. Petersburg ist seit Alexander N. Radischschews Werk *Die Reise von Petersburg nach Moskau* (1790) in der russischen Literatur ein beliebtes Sujet. „Die Reise von Moskau nach Petersburg“ von Puschkin erscheint 1835 nur kurz vor Gogols „Petersburger Skizzen“<sup>96</sup>, die wiederum eine Gegenüberstellung der beiden Städte vorführt. Die in den *Petersburger Skizzen* geäußerte Kritik gegenüber der russischen Hauptstadt lebt in ähnlicher Form in der Beschreibung von Paris wieder auf: die vielen Theatervorstellungen, die zur Schau getragene Mode, die generelle Affektiertheit der Menschen. Dem steht die Ruhe und die Heiligkeit Roms gegenüber, das an die Attribute erinnert, mit denen Gogol Moskau belegt hat. Architektonische Parallelen, wie die herausragenden Glockentürme, die dem Fürsten bei der Ankunft in Italien ins Auge fallen und die auch das Aussehen von Moskau prägen, werden dazu genutzt, die beiden Städte einander anzunähern. Als weitere Parallele dient der Nord-Süd-Gegensatz. Der bereits in den *Petersburger Skizzen* angeführte Unterschied der geographischen Lage dient auch in dem *Rom*-Fragment dazu, die Kultur des Nordens von der des Südens abzuheben. Der Unterschied von Norden und Süden, sowie von Sommer und Winter, spielen in der russischen Literatur eine große Rolle als poetische Gegensatzpaare<sup>97</sup>.

Auch der Auftrag Roms als Retterin der europäischen Kultur, der in dem Fragment geäußert wird, ist ein Gedanke, den Gogol bereits Anfang der 30er Jahre in Briefen Moskau, als Retterin der russischen Kultur, zuerkannt hat<sup>98</sup>. Die Gegenüberstellung der antagonistischen Städte führt bei Gogol zu der Überzeugung, dass der Künstler an einem falschen und an einem richtigen Ort leben kann und dass das urbane Umfeld prägend für die Entwicklung und die Arbeit des Künstlers ist. Der Mönchkünstler, immer wieder im Mittelpunkt der Kunstvorstellung von Gogol, ist auf die Stille und Erhabenheit eines Ortes angewiesen. In der Be-

---

*nye srednewekomja*. Moskau: 1982. Und das Gegensatzpaar Moskau-Petersburg in Jurij M. Lotman/ B. A. Uspenskij: „The role of dual models in the dynamics of russian culture (up to the end of the Eighteenth Century).“ In Dieselben: *The Semiotics of Russian Culture*. Hrsg.: Ann Schukman. Ann Arbor: University of Michigan 1984. S. 3-35.

<sup>96</sup> Gogol kannte Puschkins Text allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Siehe Jurij V. Mann: „Moskwa w twortscheskom sosnanii Gogolja.“ [Moskau in Gogols künstlerischen Bewusstsein.] In: *Moskwa i moskovskij tekst. Russkoj kultury*. Hrsg.: G. S. Knabe. Moskau: Rossijskij gosudarstvennyj humanitarnyj universitet 1998. S. 71.

<sup>97</sup> Der Norden und der Winter stehen häufig in der russischen Literatur für die Krankheit, die Bedrohung und die Entbehrung, der Süden und der Sommer hingegen für die Gesundheit und die Lebensfreude. Als Beispiel führt Jurij Mann das Werk Puschkins an. Im *Ehernen Reiter* werden die Jahreszeiten dazu eingesetzt, das zerstörerische Geschehen der Flut in der Novembernacht dem Überwinden und dem Aufräumen in der Frühlingszeit nach der Eisschmelze gegenüberzustellen. Siehe ebenfalls die Gedichte von Puschkin: „Der sommerliche Morgen“, und „Sommer. Was machen wir im Dorf?“ und die gegensätzliche Behandlung der Sommer- und Winterzeit in *Evgenin Onegin*. Vgl. Jurij V. Mann: *Moskwa w twortscheskom sosnanii Gogolja*. S. 73.

<sup>98</sup> Siehe Ebd. S. 65ff.

schreibung Roms herrschen diese Merkmale vor und lassen den Erzähler „das Idyll mitten in der Stadt – eine auf dem Straßenpflaster rastende Ziegenherde, das Geschrei der Kinder und die bei alledem dennoch irgendwie spürbare heitere, feierliche Stille, die den Menschen umfing“<sup>99</sup>, spüren. Der Kirchenbesuch des Fürsten gleich nach seiner Rückkehr und seine wiedererweckte Religiosität machen deutlich, wie Religion und ästhetisches Empfinden miteinander im Einklang stehen. Rom eignet sich im Unterschied zu den übrigen Städten Europas als einzige, ihm das religiöse Denken zurückzugeben. Im Laufe von Gogols Leben nahm die Überzeugung von der spirituellen Vermittlungsaufgabe der Kunst immer breiteren Raum ein. Der Fürst kann in diesem Sinne als Vorstufe des Mönchkünstlers verstanden werden. Denn auch er lässt sich immer stärker von seinen religiösen Gefühlen leiten. Der Fragmentcharakter dieses Werkes ist aber auch darin erkennbar, dass diese Figur nicht eindeutig auf diese Rolle festgelegt wird. Der Ort spielt eine bedeutendere Rolle als die Figur. Dies wird auch im abrupten Ende erkennbar, in dem sich andeutet, worin die poetische Aufgabe des Fürsten eigentlich besteht. Er steht an einem Aussichtspunkt über der Stadt und betrachtet den Sonnenuntergang über Rom: „[...] Mein Gott, welch Anblick! Der Fürst vergaß, von ihm gebannt, sich selbst, die Schönheit Annunziatas, das geheimnisvolle Schicksal seines Volkes und alles andere auf der Welt.“<sup>100</sup> Die Figur gelangt nicht aus sich selbst heraus zu neuer spiritueller Kraft, sondern wird von ihrer Umgebung maßgeblich geprägt. Das Versinken des Fürsten bei der Betrachtung Roms macht die Abhängigkeit der Figur von ihrer Umgebung bereits in deren Konzeption deutlich.

Dass die Welt Roms der Natur angenähert wird, macht nicht nur die Beschreibung der Stille und Einsamkeit deutlich, die der Fürst hier erlebt, sondern auch die Darstellung landwirtschaftlichen Lebens inmitten der Stadt. Der entscheidende Aspekt, der Rom zum Ziel der Stadtfucht macht, ist aber das Fehlen der phantastischen Verzerrung, die die Petersburger Welt im Werk prägt. Gogol scheint sich von dem in die Groteske und Phantastik hinübergleitenden Erzählstil zu lösen, um im *Rom*-Fragment eine Welt der Ordnung und Harmonie darzustellen. Das Fehlen der Deformation, der Übertreibung und der Stilisierung zeichnet die Darstellung Roms aus. So beschreibt Gogol mit dem Fürsten nicht einen Charakter wie Piskarjew oder Tschartkow, die durch eine Welt der Übersteigerungen und Verdrehungen wandeln, sondern jemanden, der sich von der Erweiterung der Realitäten gelöst hat. Der Fürst ist nach der Flucht aus Paris wieder Herr seines Vorstellungsvermögens geworden und nicht

---

<sup>99</sup> Nikolai Gogol: *Rom*. S. 292.

<sup>100</sup> Ebd. S. 326.

dem Einfluss von Schein und Trug eines urbanen Betriebes unterworfen. Hinter dieser Befreiung verbirgt sich eine künstlerische Entwicklung. Denn Gogol stellt in der Figur des Fürsten seine eigene Erlösung dar.

Wie weit sich die künstlerische Tätigkeit von Gogol mit den Aufenthaltsorten verschränkt hat, ist in seinen Briefen und von Zeitzeugen dokumentiert. Dabei geht es häufig um die Schaffenskrise, in die Gogol nach der Aufführung seines Theaterstücks *Der Revisor* in St. Petersburg 1836 gerät. Der künstlerische Prozess verschränkt sich, Gogols Meinung nach, mit dem Aufenthaltsort des Künstlers. Seine künstlerische Schaffenskraft erlangt er selbst nach längerem Aussetzen des Schreibens erst in Rom zurück, wo er seinen Roman *Die toten Seelen* zu Ende schreibt. In seinen Briefen wird Rom mehrfach als der Ort beschrieben, der ihm die innere Ruhe für die Schaffenskraft wiedergibt. Der Unterschied zwischen Rom und der Heimat, sowie den anderen Städten Europas steht dabei wiederholt im Vordergrund. Aus Paris schreibt er:

„Über Paris will ich dir nicht schreiben. Die Atmosphäre hier ist durch und durch politisch, und ich habe die Politik stets gemieden. Nicht Sache des Dichters ist es, sich in den weltlichen Jahrmarkt zu drängen. Gleich einem schweigsamen Mönch lebt er in der Welt, ohne ihr zu gehören, und seine reine, makellose Seele versteht nur Zwiesprache mit Gott zu halten.“<sup>101</sup>

Rom bedeutet für Gogol eine gegensätzliche Welt zu der russischen, und, in dieser gespiegelt, der französischen Hauptstadt. Der Gegensatz der Atmosphäre in den Städten, den Gogol in seinem Werk darstellt, und auf seine persönliche schriftstellerische Entwicklung Auswirkung zeigt, beruht auf der unterschiedlichen Kultur der Länder. Zudem findet er aber, wie Lorenzo Amberg schreibt, in Rom zu einer inneren Einstellung, die aus dem Abstand zu Russland herrührt. Denn die Distanz zu der Heimat ermöglicht es Gogol, diese um so schärfer in seinem schriftstellerischen Blickfeld zu erfassen:

„Gogol’ benötigte offensichtlich einen größtmöglichen Kontrast des Dargestellten zum Intendierten; so ist denn ‘Rim’ auch Fragment geblieben. Trotz seiner Begeisterung für Rom sieht Gogol’ stets Russland als den Hauptgegenstand seiner Dichtung an, ja es scheint, als ob Gogol’ durch seine Reisen zeitlebens versucht habe, in wechselnder Distanz die Sehschärfe zu diesem Gegenstand einzustellen und ihn so, gemäß einer seiner ästhetischen Grundideen, von möglichst vielen Seiten zu beleuchten. ‘Schon in meiner Natur selbst ist die Fähigkeit enthalten, dass ich mir eine Welt nur dann lebendig vorstellen kann, wenn ich mich von ihr entfernt habe. Deshalb kann ich über Russland nur in Rom

---

<sup>101</sup> Brief an M. P. Pogodin vom 28. November (16. November russischer Zeitrechnung) 1836 aus Paris. Nikolai Gogol: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 6. S. 512.



schreiben. Nur dort stellt es sich mir ganz, in seiner ganzen ungeheuren Masse dar.' (1842 an M.P. Pogodin)<sup>102</sup>

Rom wird für Gogol der geeignete Ort für die Arbeit an den *Toten Seelen*, nicht nur weil er aus der Entfernung Russland besser betrachten und beschreiben kann, sondern auch weil er hier die Ruhe zu einer auf sich und sein Werk konzentrierten Versenkung findet. Beides hängt für Gogol eng zusammen und sein Streben als Künstler zeigt die Verbundenheit, die er mit der Stadt Rom empfindet<sup>103</sup>.

In seinem Werk stellt Gogol die Künstlerfiguren in ein ähnliches Beziehungsverhältnis zu ihrer Umwelt. Gogol versucht die eigene Anschauung über die von ihm bewohnten Orte mit dem Schicksal seiner Künstlerfiguren zu verbinden. Im Gegensatz zu der Verheißung der Idealtstadt Rom steht die Darstellung Petersburgs. Die Schilderung des Untergangs der Maler Piskarjew und Tschartkow in den beiden Werken *Der Newskij-Prospekt* und *Das Porträt* zeigt das verhängnisvolle Schicksal, das den Künstler mit den dunklen Seiten der Stadt verbindet. Von der Beschreibung der verirrten Charaktere, wie z. B. auch Tschitschikows, des Protagonisten des ersten Teils der *Toten Seelen*, wollte Gogol in dem zweiten Teil der *Toten Seelen* zu der Darstellung der geläuterten Helden finden. Der Protagonist des *Rom*-Fragments stellt nach der Meinung von Richard Peace den Versuch dar, einen Charakter zu schaffen, der sich aus den philisterhaften gesellschaftlichen Verhältnissen Russlands lösen kann und – im Gegensatz zu Tschitschikow und den Helden der Petersburger Erzählungen – zu einer inneren Freiheit findet. Dabei verschiebt sich die Perspektive des Erzählers von der Betrachtung der Außenwelt zur Betrachtung des Inneren der Figuren. Bilden die Helden der Petersburger Erzählungen noch hauptsächlich ihr Inneres in der Außenwelt ab, und ist ihre Psychologie an der Objektwelt ablesbar, soll das Innenleben des Helden des zweiten Teiles der *Toten Seelen* auf direktem Wege beschrieben werden. Der Fürst ist laut Peace der Versuch, in der spirituellen Rekonvaleszenz zu einem mehr psychologischen Beschreibungsstil zu finden.

Damit stellt die Stadtflucht auch für die Poetik von Gogol ein wesentliches Moment dar. Sie bedeutet den Versuch, die Protagonisten aus der äußerlichen Bedingtheit ihres Lebens herauszulösen und in einem von moderner Kultur und Gesellschaft freien Raum zu einer geläu-

---

<sup>102</sup> Lorenzo Amberg: *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol*. Bern/Freiburg: Lang 1986. S. 135.

<sup>103</sup> Siehe auch die These von Donald Fanger, Gogol schaffe sein Werk aus dem Stil, der Sprache, der Kreation und der Erfindung. Gogol habe für die *Toten Seelen* nicht die Provinz studiert, sondern die Romanwelt aus seinen artistischen, formenden und imaginären Fähigkeiten erschaffen. Das Schreiben behaupte seine eigene materielle Existenz gegenüber der Abwesenheit von Berührung mit der Wirklichkeit. Donald Fanger: *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge: Harvard University Press 1979. S. 8f.

terten Existenz finden zu lassen. Da Gogol den zweiten Teil der *Toten Seelen* verbrennt und auch das *Rom*-Fragment nicht vollendet, muss die Suche nach dieser Loslösung letztendlich als gescheitert angesehen werden. Die römische Welt bleibt, dies zeigt auch die Spannungslosigkeit der Fürsten-Figur und des gesamten Textes, eine Utopie, deren poetische Anlage der arkadischen Welt entspricht, die aber als Handlungsort nicht für eine Fortführung der großen Werke von Gogol herhalten kann.

In Gottfried Keller Roman *Der grüne Heinrich* (1. Fassung) dient die Jugendgeschichte dazu, in der Heimatstadt Heinrichs einen Gegensatz zu der Welt Münchens aufzubauen. Die Flucht in die Schweizer Heimat am Ende des Romans zeigt ebenfalls Heinrichs Drang nach Loslösung von München, die von einem ähnlichen Willen herrührt wie der des Fürsten. Der utopische Charakter, den die Heimat für Heinrich während des Aufenthaltes in München behält, bleibt mit der Rückkehr nicht mehr bestehen. Der Tod der Mutter bedeutet das Ende von Heinrichs Wunschvorstellungen einer schutzbietenden Sphäre. Die intendierte Flucht aus der Stadt misslingt, Heinrich muss sich eingestehen, dass der aufrechterhaltene Glaube an die Freiheit außerhalb der Stadt nicht in Erfüllung geht. Der Gegensatz von Stadt und Land ist in diesem Fall eine Täuschung gewesen.

## V – SCHLUSSWORT

*„Es ist doch wohltuend, zwischendurch einmal zu fühlen, dass man in Gottes Hand ist, und sich nicht immer und ewig in den Winkeln einer wohlbekannten Stadt herumzuschleichen, wo man immer einen Ausweg weiß.“*

*Kierkegaard: Berliner Tagebücher.*

*„Schneller als Moskau selber lernt man Berlin von Moskau aus sehen.“*

*Walter Benjamin: Moskauer Tagebuch.*

Die vier Aspekte, die das Verhältnis von Künstler und Stadt im wesentlichen prägen, – die Begegnung und die poetische Eroberung, die Eingliederung in die Scheinwelt, die Enttäu- schung und die Verdunkelung, sowie die Flucht aus der Stadt – verdeutlichen das epische Ausmaß dieses literarischen Sujets auf der einen Seite, auf der anderen Seite machen sie die poetischen Möglichkeiten der Abbildung urbaner Lebenswelt deutlich. Anders als bei der Dar- stellung von Natur oder Landschaft wird in der Wiedergabe der Stadt ein ständig unterschwel- lig präsenter Konflikt der den Ort betretenden und wahrnehmenden Figuren erkennbar. Die Auseinandersetzung mit der Stadt erfordert einen Kampf, der die handelnden Figuren in ih- rem inneren Wesen und Leben nicht unberührt lässt. Der Künstler setzt sich in besonderem Maße dieser Spannung aus, weil seine Empfindsamkeit für die Wahrnehmung der äußeren Welt höher als bei andern Charakteren ist. Die Darstellung der Konfrontation der Außenwelt Stadt mit der Innenwelt des Künstlers eröffnet der Literatur besonders ausdrucksstarke Me- thoden für die Darstellung des urbanen Raumes.

Das Bild der Stadt in der Literatur entwickelt dabei eine immer größer werdende Abhän- gigkeit von der Künstlerfigur. In der Mitte des Jahrhunderts wird der Einfluss der Stadt auf den Menschen bereits als etwas dem Ort wesenhaftes verstanden. Dostojewski schreibt in sei-

nem Roman *Schuld und Sühne* 1866: „Es gibt wenige Orte, wo sich so viele trübe, starke, seltsame Momente, die auf die menschliche Seele wirken, vereinigt finden wie in Petersburg. Wie mächtig sind allein schon die Einwirkungen des Klimas!“<sup>1</sup> Der Ort, an dem Raschkolnikow diese starken Eindrücke auf seine Seele erlebt, ist eine der Brücken über der Newa. Der Ort ist bezeichnend: Das Wasser um sich herum, in einem Zustand des Übergangs, nicht in der Stadt, sondern in einem Zwischenraum, in einem Niemandsland, das seinem inneren Zustand entspricht, hier erfährt der Held in einem Moment der Besinnung die Eindrücke seiner Umwelt. Die Ausführung der schicksalhaften Verbindung des Helden mit seiner Umwelt ist poetischer Gegenstand des Romans. Das Gefühl von der Stadt, die Darlegung des Reflexes des urbanen Raumes im Inneren der Figur wird hier zusammengefasst. Die Spiegelung ist der entscheidende Ausgangspunkt städtischer Beschreibung in Dostojewskis Roman. Je mythischer dabei die urbane Lebenswelt, je schicksalshafter die Verkettung der Bewohner untereinander, desto mehr tritt ein Bild der Stadt in den Vordergrund, das sich lediglich als ein Reflex der inneren Wahrnehmung des Protagonisten versteht. Andere Figuren sind wegen ihrer Wirkung und ihrem Symbolgehalt für die innere Entwicklung Raschkolnikows von Bedeutung und nicht als selbstständige Subjekte des Romans.

Das Verständnis der Bilder der Stadt hängt in vielen Werken, in denen die Stadt eine hervorgehobene Rolle besitzt, von den handelnden Figuren ab. Die urbane Welt wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts mehr als die Spiegelung in einem individuellen Bewusstsein verstanden denn als ein aus festen Objekten zusammengesetzter Ort. Die Stadt als ein Platz, der räumlich strukturiert ist und eine Ordnung besitzt, ist weder bei Dostojewski noch bei anderen Autoren dieser Zeit zu finden. Die Fixierung oder die Zuordnung der Gegenstände tritt in den Hintergrund. Allein ihre Wirkung auf das Subjekt ist von entscheidender Wichtigkeit.

Die Stadt als Reflex in einem Bewusstsein ist auch für Charles Dickens von literarischer Tragweite. Seine Spaziergänge durch London sind von der Überzeugung geprägt, in der Literatur einen momentanen Augenblick in der ständigen Veränderung der Stadt festhalten zu können. Besonders sinnfällig wird dies in der Beschreibung des Viertels von Scotland Yard. Die Vorstellung von dem Viertel vor dem Umbau geht mit den Bewohnern der Stadt verloren, die den ursprünglichen Zustand noch in ihrer Erinnerung behalten haben:

„Amidst all this change, and restlessness, and innovation, there remains but one old man, who seems to mourn the downfall of this ancient place. He holds no converse with human kind, but, seated on a wooden bench at the angle of the wall which fronts the

---

<sup>1</sup> Fjodor Dostojewski: *Schuld und Sühne*. In: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Band 9. S. 680.

crossing from Whitehall Place, watches in silence the gambols of his sleek and well-fed dogs. He is the presiding genius of Scotland Yard. Years and years have rolled over his head; but in fine weather or in foul, hot or cold, wet or dry, hail, rain, or snow, he is still in the accustomed spot. Misery and want are depicted in his countenance; his form is bent by age, his head is grey with length of trial, but there he sits from day to day, brooding over the past; and thither he will continue to drag his feeble limbs, until his eyes have closed upon Scotland Yard, and upon the world together. A few years hence, and the antiquary of another generation looking into some mouldy record of the strife and passions that agitated the world in these times, may glance his eye over the pages we just filled: and not all his knowledge of the history of the past, not all his black-letter lore, or his skill in book-collecting, not all the dry studies of a long life, or the dusty volumes that have cost him a fortune, may help him to the whereabouts, either of Scotland Yard or of any one of the landmarks we have mentioned in describing it.“<sup>2</sup>

Ohne die menschliche Kraft des Erinnerungsvermögens geht auch das Bewusstsein der Stadt verloren. Die Chroniken und die Archive, selbst die Literatur können nur zum Teil eine Vorstellung für die vergangene Stadt wachhalten. Das wahre Bild der Stadt, ihr ursprünglicher Zustand kann allein im menschlichen Erinnerungsvermögen lebendig bleiben.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekommt die ästhetische Verschränkung von Innen- und Außenwelt besonders im Symbolismus neue poetische Substanz. Der Aufbau der Welt in Korrespondenzen erleichtert das Verständnis der Beziehung von Objekt und Subjekt. Baudelaires Überzeugung, dass die Welt in einer mystischen Einheit zusammengefasst werden kann, wird besonders deutlich in seinem Aufsatz *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861): „Les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.“ Diese von Swedenborg beeinflussten Gedanken bringt Baudelaire in seinem Gedicht *Correspondance* zum Ausdruck und bereitet damit den Symbolisten entscheidend den Weg.

Das Werk *Bruges-la-Morte* von Georges Rodenbach ist eine Fortführung der in dieser Untersuchung behandelten Aspekte. Das Werk schlägt eine Brücke zwischen der Stadt in der ersten und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das symbolistische Werk zeigt Brügge als Korrespondenzwelt zur inneren Verfassung des Protagonisten Hugues Viane. Rodenbach verwendet zur Unterstützung der Verinnerlichung zwei Spiegeleffekte, die er parallel und ineinander verschränkt benutzt: Die Wasserspiegelung und die Photographie. Diese unterstützen, begleiten und symbolisieren die im Text beschriebenen Spiegelungen der Außenwelt im Inneren des Helden. Das Wasser in den Kanälen von Brügge ist der ständige Begleiter von Viane

---

<sup>2</sup> Charles Dickens: *Sketches by Boz. Illustration of every-day Life and every-day people*. Oxford: Oxford University Press 1957. S. 67f.

auf seinen einsamen Spaziergängen<sup>3</sup>. Den Schmerz über den Tod seiner Frau kann die Hauptfigur des Romans nicht überwinden. Deshalb ist Viane auf einen Ort angewiesen, der ihm das Gefühl der Trauer vermittelt. In dem von der mittelalterlichen Architektur geprägten, von Nebeln und Schatten beherrschten, herbstlichen Brügge findet er diesen Ort der Analogie zu seiner inneren Verfassung. Die *ressemblance* wird zum bestimmenden Motiv des Romans: „Hugues songeait: quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance!“<sup>4</sup> Die Macht der Reflexe, der Schatten und Spiegelungen nimmt den Helden immer mehr gefangen, bis er nicht mehr die Erscheinungen von den wirklichen Gegenständen und Personen unterscheiden kann. Damit hat sich der Dämon der Analogie seiner bemächtigt: „Le démon de l'Analogie se jouait de lui!“<sup>5</sup>

Die Stadt wird hier zu einer zweiten Person neben dem Protagonisten und verkörpert seine Empfindungen und seine Trauer. Das Wasser wird zum Spiegel der Seele, die Schatten der Kirchtürme fallen auf die Seiten des Textes, der Nebel verhüllt die Straßenzüge genauso wie die Gedanken von Viane. Die verschiedenen Wirklichkeiten schieben sich soweit zusammen, bis eine Unterscheidung von fiktiver Stadt und wirklicher Stadt aufgehoben scheint. Dieses Spiegelverfahren lebt auch noch im 20. Jahrhundert fort. Auch die großen Städte werden zur Korrespondenzwelt. Walter Benjamin, der in seinen Denkbildern („Paris, die Stadt im Spiegel“) die Hauptstadt Frankreichs zur Spiegelstadt erklärt, macht auf die moderne Spiegelmethoden aufmerksam:

„In tausend Augen, tausend Objektiven spiegelt sich die Stadt. Denn nicht nur Himmel und Atmosphäre, nicht nur Lichtreklamen auf abendlichen Boulevards haben aus Paris die »Ville Lummière« gemacht. – Paris ist die Spiegelstadt: Spiegelglatt der Asphalt seiner Autostraßen. Vor allen Bistros gläserne Verschlüsse: die Frauen sehen sich hier noch mehr als anderswo. Aus diesen Spiegeln ist die Schönheit der Pariserin getreten. Bevor der Mann sie erblickt, haben sie schon zehn Spiegel geprüft.“<sup>6</sup>

Die Mythologie der Großstadt ist nicht von den modernen Techniken abhängig. Wasser

---

<sup>3</sup> Die Bedeutung des Wassers für die Beschreibung und Wahrnehmung einer Stadt hebt Roland Barthes hervor: „Il y a une relation entre la route et l'eau, et nous savons bien que les villes qui offrent le plus de résistance à la signification, [...] sont justement les villes privées d'eau, les villes sans bord de mer, sans plan d'eau, sans lac, sans lac, sans fleuve, das cours d'eau; toutes ces villes présentent des difficultés de vie, de lisibilité.“ Roland Barthes: „Sémiologie et urbanisme“. In Ders.: *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil 1985. S. 270. Siehe auch das oben angeführte Zitat aus *Schuld und Sühne* von Dostojewski, das den Helden in der Nähe des Wassers zeigt.

<sup>4</sup> Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Hrsg.: Jean Pierre Bertrand/ Daniel Grojnowski. Paris: Flammarion 1998. S. 127. Rodenbach kennt das Prosagedicht „Le démon de l'analogie“ von Mallarmé, geschrieben 1864 und zuerst veröffentlicht in der *Revue du Monde nouveau* 1874.

<sup>5</sup> Ebd. S. 102. Etwas früher heisst es bereits „la diabolique ressemblance“. Ebd. S. 98.

<sup>6</sup> Walter Benjamin: „Paris, die Stadt im Spiegel“. In: *Gesammelte Werke*. Band IV. Abt. 1. S. 358.

und Fensterscheiben sind lange vor den neuen Medien in der Lage, die Bewohner mit ihrem eigenen Spiegelungen zu konfrontieren. Die Beschreibung der Passage de l'Opéra in Aragons *Paysan de Paris* zeigt, wie sich der Betrachter in einer der Stadt entgegengesetzten Welt verlieren kann. Die Spiegelung wird das Symbol für das Verfahren der Übertragung der äußeren Bedingungen, Verhältnisse und Begebenheiten auf das Innere der auftretenden Personen.

Wie sehr der Künstlerroman noch am Ende des Jahrhunderts auf der Korrespondenzwelt aufbaut, machen die Schriftsteller Knut Hamsun und August Strindberg deutlich. Hamsun verwendet das Korrespondenzverfahren, um seinem Helden in dem Roman *Hunger* (1890) die Umwelt auf den Leib zu schreiben. Der Anfangssatz gibt das ineinanderverwobene und mehrfach reflektierende Erzählverfahren vor: „Es war zu jener Zeit, als ich in Kristiania umherging und hungerte, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verläßt, ehe er von ihr gezeichnet worden ist...“<sup>7</sup> Die Stadt Oslo wird in dem Roman als Widerschein im Bewusstsein des Protagonisten sichtbar, und nicht als eine Stadt mit fixierten Gegenständen. Die Verfremdung, die durch die soziale Lage des um seine Existenz kämpfenden Künstlers entsteht, macht auch aus einer mittelgroßen Stadt die monströse und erbarmungslose Großstadt. Diese Verzerrung entsteht allein durch den Blickwinkel. Der Betrachter ist durch seine Isolation und seinen Hunger, der ihn in einen ähnlichen Rausch wie die mittelalterlichen Mystiker versetzt, der gewöhnlichen Welt enthoben und nimmt die Stadt nur noch als eine Brechung seines inneren Wahrnehmungsvermögens wahr.

Ein ähnliches Erzählverfahren verwendet August Strindberg für seine stark fikionalisierte Autobiographie *Inferno*, die er während und im Anschluss an seinen Parisaufenthalt Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts schreibt. Strindberg bringt in der Zeit, in der er die Inferno-krise erlebt, seine Betrachtungsweise in einem Brief an Hedlund (21.6.1895) auf die knappe Formel: "Erst die Physik, dann die Meta- [physik]. Ich will zuerst mit meinen hinausgerichteten Augen sehen, und dann mit meinen hineingerichteten."<sup>8</sup> Seine Erfahrung als Künstler zeigt sich in dem Kampf um das Verstehen der äußeren Welt, die sich nur über das Verstehen der inneren Welt zugänglich wird. Die Kunst übernimmt dabei die Rolle der Vermittlung.

Die Bemühungen um neue Darstellungsformen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts machen in besonderer Weise deutlich, dass der Künstler in Anbetracht der zunehmenden Präsenz von Bildern und Abbildungen in den Städten, den verschiedenen Möglichkeiten der Re-

---

<sup>7</sup> Knut Hamsun: *Hunger*. In: *Werkausgabe in Einzelbänden*. München: List 1997. S. 5.

<sup>8</sup> Im Original: "Först fysiken, så meta-. Jag vill se med mina utvertes ögon först och sedan med de invertes." August Strindberg: *Inferno*. In: *Samlade Verk*. Stockholm: Nordstedt 1992. S. 345.

flexion der Wirklichkeit mit immer neuen Medien – wie z. B. Photographie und später auch Kino – seine eigene erzählende Stimme finden und behaupten muss. Der Reflex der Stadt in einem erzählenden Bewusstsein bleibt aber im 19. Jahrhundert die wichtigste Form der Präsentation urbaner Lebenswelt.



## Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Durchbruch für die Avenue de l'Opéra, Paris, Photographie von Charles Marville, ca 1877.



Abb. 2: Place du Carrousel und das Quatier du doyenné, Paris, Ölgemälde, Maler unbekannt, ca. 1830, Musée Carnevalet.

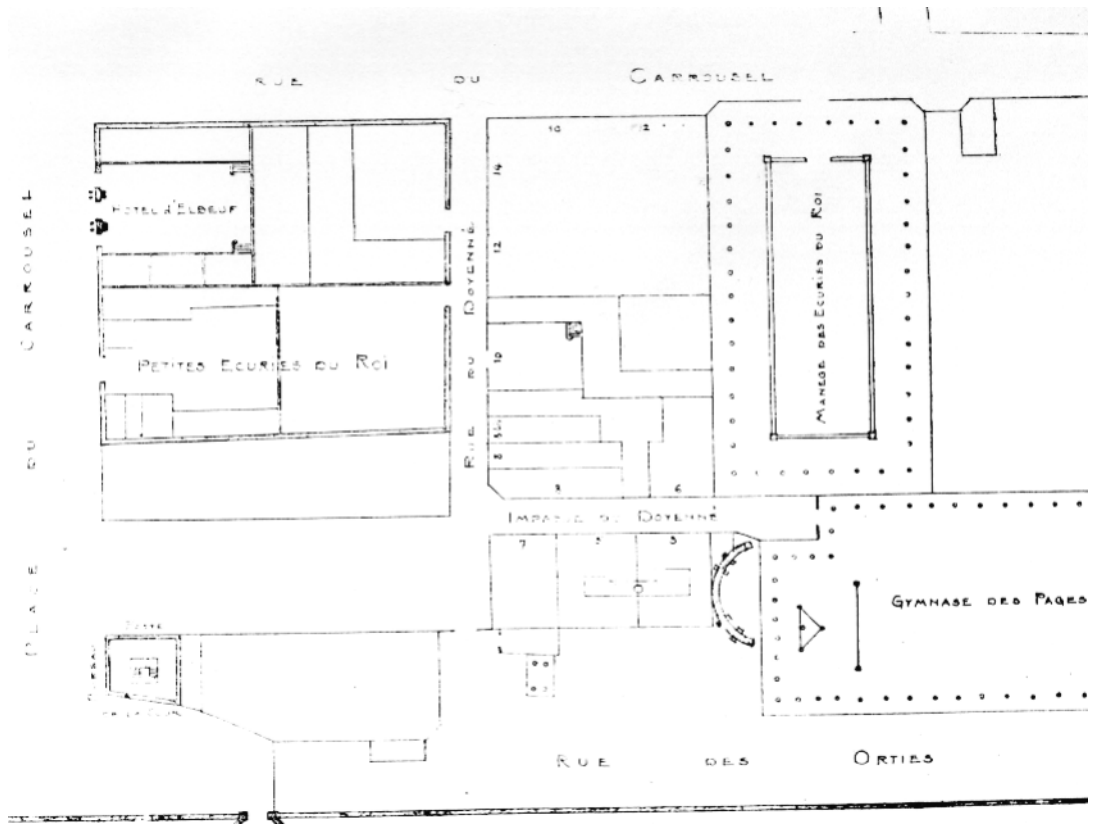


Abb. 3: Topographische Skizze vom Quartier du doyen auf dem Place du Carrousel in der Zeit 1830-1836. Zeichnung von H. Boucher: „Un petit point de topographie romantique.“



Abb. 4: Kronprinz Ludwig in der spanischen Weinschenke zu Rom, Ölgemälde von Franz Ludwig Catel, 1824, Neue Pinakothek München.



Abb. 5: Das Atelier von Auguste Clésinger, Aquarelle nach 1839.



... Heilige Mutter Gottes! bin ich garstig geworden! ...“

Abb. 6: Stich von Alexander Agin einer Szene mit Tschitschikow aus dem elften Kapitel von Nikolai Gogols Roman *Tote Seelen*, ca. 1847.

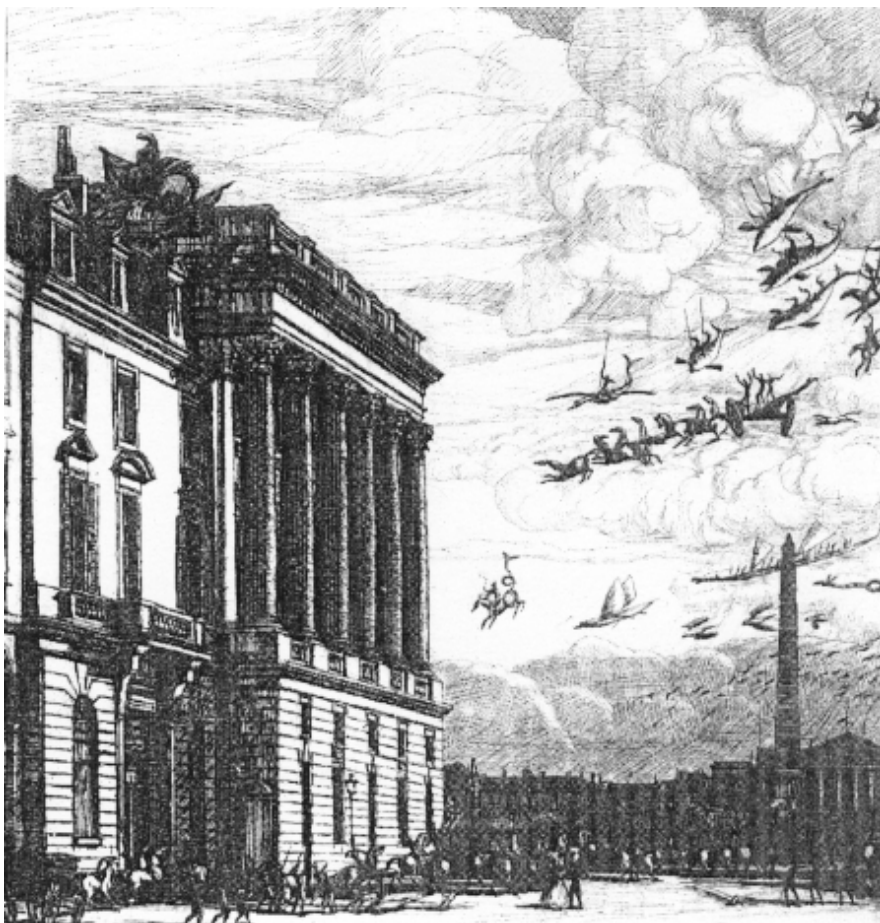


Abb. 7: Le Ministère de la Marine, Place de la Concorde, Paris, Radierung von Charles Meyryon, 1865



Abb. 8: Frontispiz des Werkes *Diable à Paris*, Stich von Gavarni, 1844.



Abb. 9: Ideale Landschaft mit Apollo (Ausschnitt), Ölgemälde von Jakob Philipp Hackert, 1805, Alte Nationalgalerie, Berlin.

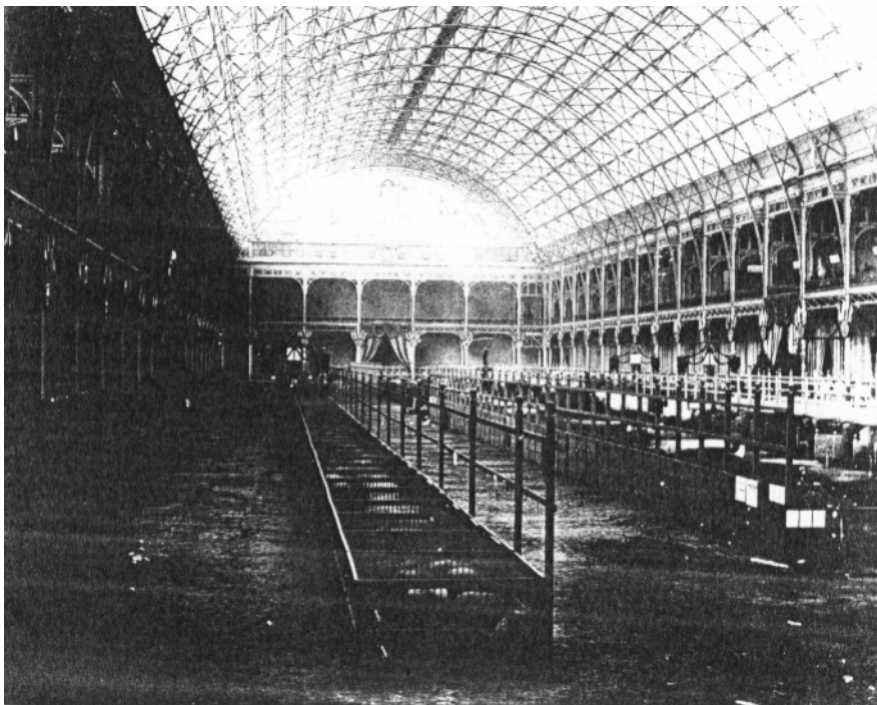


Abb. 10: Innere des Palais de l'Industrie, Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts. Photographie von Charles Marville.



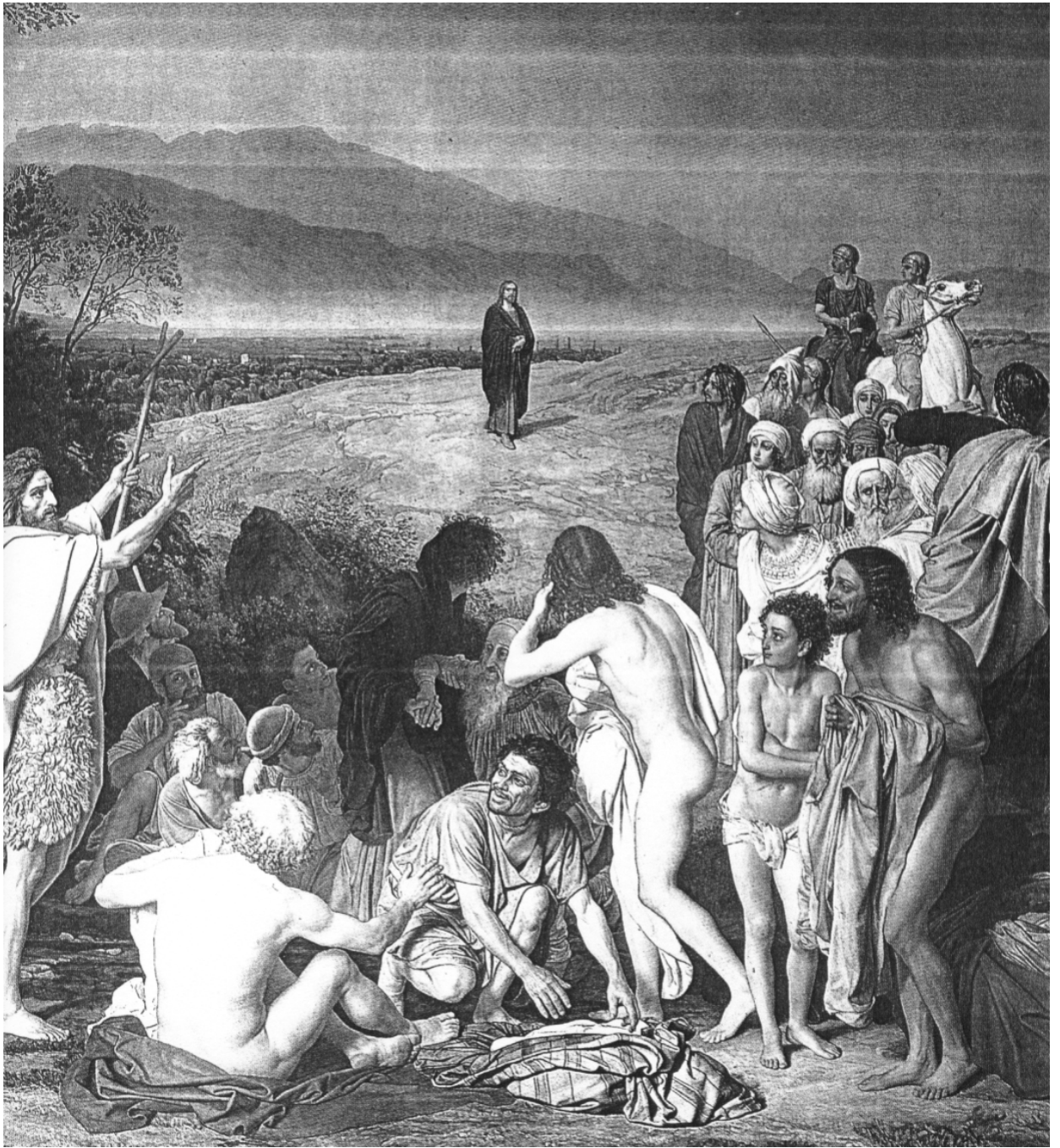


Abb. 11: *Der Messias erscheint dem Volke* (Ausschnitt), Gemälde von Alexander A. Iwanow, 1837-1857, Tretjakow-Galerie Moskau.

## Bemerkungen:

– Die Transkription von Namen, Titeln, Begriffen und bibliographischen Angaben aus dem Russischen folgt der Methode von Steinitz. Nur für die Dichter Dostojewski (eigentlich Dostojewskij) Tolstoi (Tolstoj) und Belyj (Bjelyj) wird die Schreibweise verwendet, die sich im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat. Dies gilt auch für die Vornamen Nikolai (Nikolaj) und Alexander (Aleksandr).

– Das Datum wird immer nach dem uns geläufigen gregorianischen Kalender angegeben, in Klammern erscheint das Datum nach julianischen Kalender, wenn das Ereignis vor 1918 im russischen Kulturraum stattgefunden hat oder der Brief/das Dokument ursprünglich nach julianischem Kalender datiert worden ist.

– In den Klammern hinter den Werkstiteln werden, wenn nicht anders angezeigt, das Jahr der Erstveröffentlichung angegeben.

– Von Auszügen der russischen Originaltexte, die keine publizierten Übersetzungen ins Deutsche besitzen, hat der Verfasser dieser Untersuchung selbst Übersetzungen vorgenommen. Dies gilt für die erste Version des *Porträts* von Nikolai Gogol und dessen Fragmente „fornar umiral“ (die Laterne erlosch) und „straschnaja ruka“ (die merkwürdige Hand) sowie für Briefstellen von Puschkin und Odojewskij.



## Bibliographie

### QUELLEN:

- Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*. 4 Bände. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961.
- Annenkow, Pawel W.: *N. W. Gogol w Rime. Letom 1841 goda*. [Gogol in Rom. Sommer 1841]. In: *Literaturaja Wospominanija*. [Literarische Erinnerungen]. St. Petersburg: 1909.
- Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine*. Hrsg.: Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard 1977.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Hrsg.: Claude Pichois. 2 Bände. Paris: Gallimard 1975f.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hrsg.: R. Tiedemann/ H. Schweppenhäuser. 6 Bände. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985f.
- Ibid.: *Städtebilder*. Fotografiert von Anna Blau. Nachwort von Peter Szondi. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
- Champfleury: *Contes domestiques*. Paris: Lecou 1852.
- Dickens, Charles: *Sketches by Boz. Illustration of every-day Life and every-day people*. Oxford: Oxford University Press 1957.
- Dostojewski, Fjodor: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Übersetzung: Hermann Röhl. 16 Bände. Frankfurt/M.: Insel 1921. [Nachdruck Frankfurt/M.: Insel 1986].
- Gautier, Théophile: „Marilhat“. In: *Revue des deux Mondes*. 1. Juli 1848. S. 56-75.
- Ibid.: *Voyage en Russie*. Édition intégrale. Hrsg.: Francine-Dominique Liechtenhan. Paris: La Boîte à Documents 1990.
- Ibid.: *Œuvres*. Hrsg.: Paolo Tortonese. Paris: Robert Laffont 1995.
- Gogol, Nikolai W.: *Sobranie Sotschinenij w denjati tomach*. [Gesammelte Werke in 9 Bänden.] Herausgegeben und kommentiert von W. A. Woropaew u. I. A. Winogradow. Moskau: Russkaja Kniga 1994.
- Ibid.: *Tote Seelen oder Tschitschikoffs Abenteuer. Ein Poem*. Mit Zeichnungen von Alexander Agin. Übersetzt von Sigismund von Radecki. Berlin: Rowohlt 1938.
- Ibid.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg.: Johannes von Guenther. Berlin: Aufbau 1952.
- Ibid.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg.: Michael Wegner. Berlin/Weimar: Aufbau 1977f.
- Ibid.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg.: Angela Martini. Stuttgart: Cotta 1982.
- Ibid.: *Erzählungen*. Übersetzt u. hrsg. v. Eberhard Reissner. Stuttgart: Reclam 1988.
- Ibid.: *Nouvelles de Pétersbourg*. Hrsg./Übersetzung: Jean-Louis Backès, Sylvie Thorel-Cailleteau. Paris: Le livre de poche 1998.
- Hawthorne, Nathaniel: *Collected Novels*. New York: Library of America 1983.
- Hugo, Victor: *Œuvres complètes*. Hrsg.: J.-P. Reynaud. Paris: R. Laffont 1985.
- Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*. In: *Sämtliche Werke*. Band 2. Frankfurt/M.: Dt. Klassikerverlag 1985.

- Kierkegaard, Sören: *Gesammelte Werke*. Hrsg.: E. Hirsch u. H. Gerdes. Düsseldorf/Köln: E. Diederichs 1951ff.
- Ibid: *Berliner Tagebücher*. Aus dem Dänischen u. hrsg. v. Tim Hegemann. Berlin/Wien: Philo 2000.
- Liszt, Franz: „De la situation des artistes et de leur condition dans la société“. In: *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1<sup>er</sup> livraison. 10. und 17. Mai 1835.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Hamburg: Luchterhand 1963. [Erstveröffentlichung 1920].
- ibid.: „Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.“ In: *Georg Lukacs Werke*. Band 7. Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1964.
- Mercier, Sébastien: *Tableau de Paris*. Amsterdam: o. V. 1782.
- Nerval, Gérard de: *Œuvres complètes*. Hrsg: Jean Guillaume u. Claude Pichois. 3 Bände. Paris: Gallimard 1993.
- Ibid.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg.: Norbert Miller und Friedhelm Kemp. 3 Bände. München: Winkler 1986ff.
- Puschkin, Alexander: *Der Eberne Reiter*. Übertragen von Wolfgang E. Groeger. Berlin: Newa Verlag 1922.
- Ibid.: *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Hrsg.: Harald Raab. Berlin: Aufbau 1984f.
- Ibid.: *Die Erzählungen einschließlich der Fragmente, Varianten, Skizzen und Entwürfe*. Herausgegeben u. übersetzt von Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse 1999.
- O'Neddy, Philothée: *Feu et Flamme*. Paris: 1833. [Nachdruck Paris: Presses Françaises 1926].
- Rodenbach, Georges: *Bruges-la-Morte*. Hrsg.: Jean Pierre Bertrand/ Daniel Grojnowski. Paris: Flammarion 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1959.
- Ruskin, John: *Modern Painters*. In: *The works of John Ruskin*. Edited by E. T. Cook/ A. Wedderburn. Vol III. London: G. Allen 1903.
- Sand, George: *La dernière Aldini*. In: *Vies d'artistes*. Hrsg.: Marie-Madeleine Fragonard. Paris: Presses de la Cité 1992. S. 129-254.
- Ibid.: *Lettres d'un voyageur*. In: *Œuvres autobiographiques*. Band II. Hrsg.: Georges Lubin. Paris: Gallimard 1971.
- Sannazaro, Jacopo: *L'Arcadie*. Übersetzung von Secquet. Paris: Chez Nyon fils 1737.
- Staël, Germaine de: *De l'Allemagne*. London: 1813. [Nachdruck Hrsg.: Simone Balayé. Paris: Garnier-Flammarion 1968.]
- Stifter, Adalbert: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. In: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. München: Winkler 1954. S. 277-464.
- Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hrsg.: Edgar Lohner. 2 Bände. Stuttgart: Kohlhammer 1966.
- Tolstoi, Lew: *Gesamtausgabe des dichterischen Werkes*. Hrsg.: Erich Boehme. 14 Bände. Berlin: Malik 1928.
- Vigny, Alfred de: *Les destinées. Poèmes philosophiques*. Paris : Michel Lévy frères, Librairie nouvelle 1864.

## FORSCHUNGSLITERATUR

- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck 1989.
- Amberg, Lorenzo: *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. Gogol*. Bern/Freiburg: Lang 1986.
- Annenkova, E. I.: *Gogol i literaturno-obschtschestvennoe dwiszenie. Konca 30-x natschala 40-x godow XIX weka*. [Gogol und die literarische gesellschaftliche Entwicklung am Ende der 30er und am Anfang der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts.] St. Petersburg: o. V. 1988.
- Bell, Milicent: *Hawthorne's View of the Artist*. New York: State University 1962.
- Belyj, Andrej (pseud. für Boris Nikolaewitsch Bugaew): *Die Kunst Gogols*. Moskau: 1934 [Nachdruck mit einer Einführung von Dimitrij Tschizewskij. München: W. Fink 1969].
- Benichou, Paul: *L'école du désenchantement*. (Saint-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier). Paris: Gallimard 1992.
- Bloom, Harold: *The literary criticism of John Ruskin*. New York: Doubleday 1965.
- Boucher, Henri: „Un Petit Point de Topographie romantique. (Le logement de Théophile Gautier, rue de Doyenné)“. In: *Bulletin du Bibliophile*. 15 Januar und 15 Februar 1918. Seite 56-66.
- Brüggemann, Heinz: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen*. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt: 1989.
- Castex, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris: Corti 1951.
- Cheauré, Elisabeth: *Die Künstlererzählung im russischen Realismus*. Frankfurt/M./ Bern/ New York: Lang 1986.
- Citron, Pierre: *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Bandelaire*. Paris: Éd. de Minuit 1961.
- Ibid.: *Dans Balzac*. Paris: Seuil 1986.
- Corbin, Alain: *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe – XIXe siècles*. Paris: Aubier 1982.
- Diaz, José-Luis: „L'artiste romantique en perspective.“ In: *Romantisme*. Nr.54. (1986). Seite 5-23.
- Duby, Georges (Hrsg.): *Histoire de la France Urbaine*. 5 Bände. Paris: Seuil 1980ff.
- Dudek, G.: „Die typologische Opposition von Dichterbildern als Ausdrucksform des gesellschaftlich ästhetischen Ideals in der klassischen russischen Literatur.“ In: *Zeitschrift für Slawistik*. Band 8. (1963). Seite 407-423.
- Duflo, Pierre: *Constantin Guys. Fou de dessin, Grand reporter. 1802-1892*. Paris: A. Seydoux 1988.
- Easton, Malcolm: *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1803-1867*. London: Arnold 1964.
- Emerson, Sheila: *Ruskin. The Genesis of Invention*. Cambridge: Univ. Press 1993.
- Fanger, Donald: *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge: Harvard University Press 1979.
- Friedman, Donald Flannell: *The symbolist dead city. A landscape of poesis*. New York : Garland 1990.

- Gana, Cesar: *Bohemian vs Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth century*. New York/London: 1964.
- Gerhardt, Dietrich: *Gogol und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung*. Leipzig: 1941. [Nachdruck der Ausgabe. München: Fink 1970.]
- Gippius, Wasilij: *Gogol*. Sankt Petersburg: Mysl 1924 [Nachdruck Logos 1994].
- Ibid.: *N.W. Gogol w pismach i wospominanijach*. [Gogol in den Briefen und Erinnerungen seiner Zeitgenossen.] Moskau: Federazija 1931.
- Gnam, Andrea: *Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Dargestellt an Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk*. München: Fink 1998.
- Goulemot, Jean M. und Oster, Daniel: *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*. Paris: Minerve 1992.
- Graff, Harvey: *The Literary Myth. Literacy and Social Structure in the Nineteenth Century City*. New York/San Francisco/London: 1979.
- Haase, F.: *Volks Glaube und Brauchtum der Ostslaven*. Hildesheim: 1980.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuauflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990. [Erstveröffentlichung 1961].
- Hamon, Philippe: *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti 2001.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck 1953.
- Jakobson, Roman: „Über den Realismus in der Kunst.“ In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg.: Jurij Striedter. München: Fink 1969. S. 373-391.
- Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): *Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth*. Heidelberg: Winter 2001.
- Kauffmann, Kai: „*Es ist nur ein Wien !*“ *Stadtbeschreibungen von Wien. 1700 bis 1873*. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien: Böhlau Verlag 1994.
- Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*. Hamburg: Rowohlt 1985.
- Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser Verlag 1969.
- Köhn, Eckhardt: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin: Das Arsenal 1989.
- Koolhaas, Rem: *Delirious New York*. Rotterdam: 010 Publishers 1994.
- Kracauer, Sigfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. München: List 1962.
- Kreuzer, Helmut: *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzler Verlag 1968.
- Lavocat, Françoise: *Princes et Poètes en Arcadie. Le roman pastoral en Italie, en Espagne et en France de la renaissance du genre à sa décadence. Son rôle dans la transformation du roman*. Paris: Dissertation Université de Paris VII 1993.
- Lepénies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.
- Lethève, Jacques: *La vie quotidienne des artistes français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris 1968.
- Lieb, Norbert: *München. Die Geschichte seiner Kunst*. München: Callwey 1971.
- Lotman, Juri M.: „Point of View in a Text.“ In: *New Literary History*. Band 6. (1975). Nr. 2. Seite 352
- Lotman, J. M. / Uspenskij, B. A.: *The Semiotics of Russian Culture*. Hrsg: Ann Schukman. Ann Arbor: University of Michigan 1984.
- Lotman, Juri M.: *Alexander Puschkin*. Leipzig: Reclam 1989.

- Ibid.: „Simwolika Peterburga i problemy semiotiki goroda.“ [Die Symbolik von St. Petersburg und die Probleme der Semiotik der Stadt.] In: *Isbrannye stati w trech tomach*. Band 2. Tallinn: o.V. 1992. S. 9-21.
- Mann, Jurij V.: *Dialektika chudoshestvennogo obraza*. [Die Dialektik des künstlerischen Abbildes.] Moskau: Sowetskij pisatel 1987.
- Ibid.: *Poetika Gogolja. Wariazii k teme*. [Gogols Poetik. Untersuchungen zum Thema.] Moskau: Soda 1996.
- Ibid.: „Moskwa w twortscheskom sosnanii Gogolja (Schtrichi k teme).“ [Moskau in Gogols künstlerischen Bewusstsein.] In: *Moskwa i moskowskij tekst. Russkoj kultury*. Hrsg.: G. S. Knabe. Moskau: Rossijskij gosudarstvennyj humanitarnyj uniwersitet 1998. Seite 63-81.
- Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*. Freiburg: Dissertation 1922. [Nachdruck in Ders.: *Schriften*. Band I. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.]
- Maschkowzew, N. G.: *Gogol w krugu chudobnikow*. [Gogol in Künstlerkreisen]. Moskau: Iskustwo 1955.
- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise: *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck 1999.
- Meuthen, Erich: *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Tübingen: Niemeyer 2001.
- Michaud, Stéphane (Hrsg.): *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*. 2 Bände. (Band 1: „Mettre en images, donner en spectacle“. Band2: „La nuit transparente“). Paris: Corti 1988.
- Miller, Norbert: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*. München: Carl Hanser 1968.
- Milner, Max: *Le Diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*. Paris: Corti 1960.
- Ibid.: *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris: PUF 1982.
- Ibid.: *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*. Paris: Gallimard 1991.
- Montandon, Alain: „Une Source peu connue de *La Perspective Nevsky* de Gogol.“ In: *Revue de littérature comparée*. Nr. 3. (1976). Seite 291-295.
- Moreau, Pierre: *Le classicisme des romantiques*. Paris: Plon 1932.
- Mozet, Nicole: *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasmes et idéologie*. Paris: CDU/SEDES 1982.
- Nabokow, Wladimir: *Nikolai Gogol*. New York: 1944. [Deutsche Übersetzung in Nabokow: *Gesammelte Werke*. Hrsg.: Dieter E. Zimmer. Band 16. Hamburg: Rowohlt 1990.]
- Obermmaier, Renate: *Stadt und Natur. Studien zu Texten von Adalbert Stifter und Gottfried Keller*. Frankfurt, Bern, New York: 1985.
- Patterson, Annabel: *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*. Berkeley: University of California Press 1987.
- Peace, Richard: „The nineteenth century: the natural school and its aftermath, 1840-55.“ In: *The Cambridge history of Russian literature*. Hrsg.: Charles A. Moser. Cambridge: University Press 1989.
- Pichois, Claude u. Brix, Michel: *Gérard de Nerval*. Paris: Fayard 1995.
- Pleister, Michael: *Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthal*. Hamburg: H. Buske 1982.
- Rehm, Walter: *Europäische Romdichtung*. München: 1939. [Nachdruck München: Hueber 1960.]
- Reichel, Norbert: *Der Dichter in der Stadt. Poesie und Großstadt bei französischen Dichtern des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt: 1982.

- Richer, Jean: „Nerval - Au royaume des archétypes. Octavie, Sylvie, Aurélia.“ In: *Archives des lettres modernes*. Nr. 130. (1971).
- Richer, Jean: *Nerval – Expérience et création*. Paris: Hachette 1963.
- Richter, Sigrid: *Rom und Gogol. Gogol's Romerlebnis und sein Fragment „Rim“*. Hamburg: 1964.
- Riha, Karl: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850)*. Bad Homburg: Gehlen 1970.
- Scherpe, Klaus R.: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1988.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München: Hanser 1977.
- Ibid.: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München/Wien: Hanser 1983.
- Schlögel, Karl: *Moskau lesen*. Berlin: Siedler 1984.
- Ibid.: *Promenade in Jalta und andere Städtebilder*. München: Hanser 2001.
- Schlör, Joachim: *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*. München/Zürich: Artemis&Winkler 1991.
- Schreier, Hildegund: *Gogols religiöses Weltbild und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz*. München: Sagner 1977.
- Seigel, Jerrold: *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*. Paris: Éditions Gallimard 1991.
- Sengle, Friedrich: „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt.“ In: *Studium generale*. (1963). Jg. XVI. Nr.10. Seite 619-630.
- Sfeir-Semler, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*. Frankfurt/M.: Campus 1992.
- Simmel, Georg: „Die Großstadt und das Geistesleben“. In: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. Dresden: 1903.
- Smith, Karen W.: Constantin Guys: Crimean War Drawings 1854-1856. Katalog Ausstellung 18. Juli bis 20 August 1978. The Cleveland Museum of Art. 1978
- Steinmetz, Jean Luc: „Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème).“ In: *Romantisme*. Nr.59. (1988). Seite 59-69.
- Stierle, Karlheinz: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals „Chimères“*. München: Fink 1967.
- Ibid.: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Hanser 1993.
- Ibid.: „Baudelaires ‚Tableaux Parisiens‘ und die Tradition des ‚Tableau de Paris‘.“ In: *Poetica* 6. (1974). Seite 285-322.
- Stockenström, Göran: „The Symbiosis of ‚Spirits‘ in *Inferno*: Strindberg and Swedenborg.“ In: *Structure of Influence. A Comparative Approach to August Strindberg*. Hrsg: M. J. Blackwell. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1981. Seite 3-37.
- Thalmann, Marianne: *Romantiker entdecken die Stadt*. München: Nymphenburg 1965.
- Theis, Raimund: „Stadt-Erfahrung und Erzählung.“ In: *Romanische Forschungen*. H. 1. (1971). Seite
- Thézy, Marie de: *Marville. Paris*. Paris: Hazan 1994.
- Thoenes, Christof: *Neapel und Umgebung*. Stuttgart: Reclam 1983. (Kunstführer Italien. Band VI.)
- Touraine, Alain: *Critique de la Modernité*. Paris: Fayard 1992.
- Trautmann, René: *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1839-1880)*. Winterthur: Keller 1957.

- Troyat, Henry: *Gogol*. Paris: Flammarion 1971.
- Uebersfeld, Anne: *Gautier*. Paris: Dissertation.
- Woropaew, Wladimir Aleksewitsch: *Gogol w poslednee desjatiletie ego shisni: nowoe aspekty biografii i twortschestwa*. [Gogol in den letzten zehn Jahren seines Lebens: neue Aspekte zu Biographie und Werk.] Moskau: Dissertation Moskauer Staatliche Universität 1997.
- Westerwelle, Karin: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit*. Balzac, Baudelaire, Flaubert. Stuttgart: Metzler 1993.
- Wiedemann, Conrad (Hg.): *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*. Stuttgart: 1988.
- Zelinsky, Bodo: *Russische Romantik*. Köln/Wien: Böhlau 1975.
- Ziegler, Gudrun: *Moskau und Petersburg in der russischen Literatur* (ca. 1700-1850). Zur Gestaltung eines literarischen Stoffes. München: Otto Sagner 1974.

#### Kataloge:

- Exposition Gérard de Nerval*. Bibliothèque historique de la ville de Paris. Choix des documents et rédaction du catalogue par Éric Buffetaud. Paris : Agence Culturelle de Paris 1996.

#### Bibliographie der russischsprachigen Werke mit den eigenständig übersetzten Originalzitaten:

- Анненков, Павел: Литературные воспоминания. Санкт Петербург: 1909.
- Annenkowa, E. I.: *Gogol i literaturno-obschtschestvennoe dwisbenie. Konca 30-x natschala 40-x godow XIX weka*. [Gogol und die literarische gesellschaftliche Entwicklung am Ender der 30er und am Anfang der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts.] St. Petersburg: o. V. 1988.

Gippius, Wasilij: *Gogol*. Sankt Petersburg: Mysl 1924 [Nachdruck Logos 1994].

Ibid.: *N.W. Gogol w pismach i wospominanijach*. [Gogol in den Briefen und Erinnerungen seiner Zeitgenossen.] Moskau: Federazija 1931

von Seite 151: Der erste [Odojewskij selber] [beschreibt] die Wohntage, der zweite [Gogol] – den Dachboden; könnte nicht Herr Belkin [Odojewskij nennt Puschkin nach dessen Erzähler der 1831 erschienenen *Die Erzählungen des verstorbenen Iwan Petrowitsch Belkin*] es auf sich nehmen, den Keller [zu beschreiben]?“ Wasilij Gippius: *N.W. Gogol w pismach i wospominanijach*. [Gogol in den Briefen und Erinnerungen seiner Zeitgenossen.] Moskau: Federazija 1931. Seite 74. Weiter

„Rudyj Panek [gemeint ist Rudyj Panko, der als Herausgeber von Gogols Erzählungen in *Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka* auftritt] hat selbst vorgeschlagen den Almanach folgendermaßen zu benennen: *Trojtschatka oder Almanach der drei Etagen*. Was sagt Herr Belkin zu alledem?“ *ibid.* Puschkin antwortet in dem Brief vom 18. (30.) Oktober 1833 an Odojewskij: „Warten Sie nicht auf Belkin; er sieht nicht ohne Grund einem Verstorbenen ähnlich; er kann weder in der Wohnung oder dem Wohnzimmer von Gomosejko [Odojewskij] noch dem Dachboden von Panko verkehren. Es wäre unwürdig, ihn in ihrer Umgebung auftreten zu lassen...“ *ibid.*

Гоголь, Николай В.: Собрание сочинений в девяти томах. В.А. Воропаев, И. А. Виноградов. Москва: Русская книга 1994.

von Seite 154: „Нет, я не буду никогда великим художником!“ Ebd. Band 7. S. 270.

von Seite 154: „Ты думаешь, что долгим усилиями можно постигнуть искусство, что ты выигашь и получишь чтонибуть? Да, ты получишь, – при этом лицо его странно исковеркалось и какой-то неподвижный смех выразился на всех его морщинах, – ты получишь завидное право кинуться с Исакиевского моста в Неву или, завязавши шею платком, повеситься на первом попавшемся гвозде[...]. Брось свою глупую мысль! Все делается в свете для пользы. Бери же скорее кисть и рисуй портреты со всего города! бери все, что они закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи.“ Ebd. Band 7. Seite 273

von Seite 154: „Брось этот чердак и найми богатую квартиру.“ Ebd. Band 7. Seite 273.

von Seite 166: „Лицо ростовщика именно было одно из тех, которые составляют клад для артиста.“ Ebd. Band 7. Seite 294.

von Seite 168: „Фонарь умирал на одной из дальних Васильевского острова.“ Ebd. Band 7. Seite 116.

von Seite 168: „Тонкая щель в ставне, светившаяся огненной чертою, невольно приставив глаз к тому месту, где щель была пошире, и задумался. Лампа блистала в голубой комнате. Вся она была завалена разбросанными штуками материй.“ Ebd. Band 7. Seite 117.

Lotman: „Simwolika Peterburga i problemy semiotiki goroda.“ [Die Symbolik von St. Petersburg und die Probleme der Semiotik der Stadt.] In: *Isbrannye stati w trech tomach*. Band 2. Tallin: o.V. 1992. S. 9-21.

Mann, Jurij V.: *Dialektika chudoshestvennogo obrasa*. [Die Dialektik des künstlerischen Abbildes.] Moskau: Sowetskij pisatel 1987.

Ibid.: *Poetika Gogolja. Wariaczii k teme*. [Gogols Poetik. Untersuchungen zum Thema.] Moskau: Soda 1996.



Ibid.: „Moskwa w twortscheskom sosnanii Gogolja (Schtrichi k teme).“[Moskau in Gogols künstlerischen Bewusstsein.] In: *Moskwa i moskowskij tekst. Russkoj kultury*. Hrsg.: G. S. Knabe. Moskwa: Rossijskij gosudarstvennyj humanitarnyj uniwersitet 1998. Seite 63-81.

Maschkowzew, N. G.: *Gogol w krugu chudoschnikow*. [Gogol in Künstlerkreisen]. Moskau: Iskusstwo 1955.

Woropaew, Wladimir Aleksewitsch: *Gogol w poslednee desjatiletie ego sbisni: nowoe aspekty biografii i twortschestwa*. [Gogol in den letzten zehn Jahren seines Lebens: neue Aspekte zu Biographie und Werk.] Moskau: Dissertation Moskauer Staatliche Universität 1997.

## RÉSUMÉ ET PRÉSENTATION DE LA THÈSE EN FRANÇAIS

La représentation de la ville occupe une large place en littérature. Le lieu urbain donne traditionnellement à voir la culture et la sociabilité de l'homme. Le reflet de cet univers complexe dans les chroniques et textes littéraires est très varié. Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette relation devient plus subtile encore. La ville détermine chez maints observateurs-narrateurs le surgissement d'images authentiques et vivantes susceptibles de traduire leurs impressions. Elle fonde une conscience neuve de leur autonomie artistique.

Notre recherche tourne autour des interrogations suivantes :

1. Comment la représentation de la ville se modifie-t-elle au XIX<sup>e</sup> siècle ?
2. Qu'est-ce qui caractérise la nouvelle position de l'observateur dans l'image moderne de la ville ?
3. Quelle est la portée de la figure de l'artiste dans la modification de l'image de la ville ?
4. Comment la ville est-elle représentée dans le roman d'artiste ?
5. Comment devient-il possible de représenter une perception humaine de la ville ?
6. Quel rôle jouent l'art et la théorie de l'art pour l'image de la ville ?

Notre recherche porte notamment sur les œuvres d'E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval,

Nikolai Gogol, Gottfried Keller, Honoré de Balzac, Sébastien Mercier et Charles Dickens. Les œuvres étudiées viennent des littératures française, russe, germaniques et anglo-saxonnes. L'image que ces divers écrivains donnent des villes reflète ce schéma non homogène. Dans la plupart des œuvres examinées, les auteurs ne dépeignent pas leur ville natale. Le franchissement des frontières régionales et nationales revêt une grande importance pour la description de la ville. Les nombreux franchissements de frontières rendent indispensable une approche comparatiste. Celle-ci met également en évidence les points communs. Mise à part Rome, qui, en 1846, est désignée par Jacob Burckhardt comme une ville « impartiale, démodée, sans tendance, et majestueusement dépassée », les villes décrites dans les romans, Paris, Berlin, Munich et Saint-Petersbourg, présentent pendant la période étudiée des transformations historiques similaires: passage de la ville résidentielle à la ville bourgeoise, développement rapide de l'artisanat et du commerce (technicisation et industrialisation), croissance et afflux de populations rurales. Les évolutions sociales résultant de ces changements sont d'une grande importance pour l'image littéraire de la ville. Bien que la transformation de la monarchie entre 1780 et 1860 dans les villes ici décrites s'effectue de manière très diverse, les points communs sont nombreux. La rapidité et l'intensité diverses des changements historiques n'empêchent toutefois pas la croissance urbaine et la rénovation de la ville de s'imposer partout en Europe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ni de connaître une accélération, consécutive au développement industriel et social.

Cette recherche prend en considération des aspects majeurs pour l'analyse des formes de représentations de la vie urbaine dans la littérature romanesque et narrative. Le premier chapitre traite de la marginalisation du regard qui est particulièrement perceptible dans le récit de l'arrivée de l'observateur dans une ville inconnue. Le deuxième chapitre étudie la description des conditions de vie et des différentes formes de la vie d'artiste dans les villes de Paris et Munich. Le troisième chapitre examine l'opacité de la ville suscitée par le point de vue de l'étrangeté et de la marginalisation. Le quatrième chapitre analyse enfin la manière dont l'étrangeté de la ville conduit, le cas échéant, à la fuite hors de celle-ci. Mais, par contraste, la réaction peut-être l'idéalisation de la ville comme on le voit sur le cas de Rome, sorte de contre-exemple du monde urbain moderne.

La sélection des œuvres étudiées fait apparaître des formes de représentation étroitement liées à la manière dont les choses sont perçues, ce qui justifie l'alternance entre l'analyse de la description des contenus — comme de la vie de l'artiste — et celle de l'observation esthétique des formes de représentation et de narration. La représentation de la ville passe en effet par

une double réfraction : le texte reflète une perception, qui est elle-même déjà le reflet d'un souvenir ou d'une impression. Cette double réflexion, typique de la représentation de la ville, se manifeste dans les œuvres étudiées à la fois dans l'écriture et le comportement des personnages.

## **1. Comment la représentation de la ville se modifie-t-elle au XIX<sup>e</sup> siècle ?**

Il existe dans l'histoire de la littérature un consensus général sur ce qui différencie la représentation moderne de l'image traditionnelle de la ville et sur le moment où cette différenciation intervient. La plupart des études considèrent que l'évolution sociale, économique et technique des grandes métropoles européennes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle nécessite, en littérature, une adaptation de la représentation à son objet. Le début du mythe de la ville moderne devient ainsi dépendant de l'objet de la description et le développement de la ville, une condition de l'analyse. Dans toutes les études, le poète joue un rôle subalterne dans ce processus de transformation, bien que Baudelaire – l'un des protagonistes du changement de perception de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle – signale à maintes reprises le point de vue et le comportement du poète dans ce processus.

Contrairement aux travaux existants, notre recherche met l'artiste au centre et avance la thèse que son rôle est la raison déterminante de la transformation de la perception littéraire de la ville. Nous sommes convaincus que le processus de perception de la ville en Europe se développe avec une large homogénéité, bien que l'évolution des villes suive un cours très inégal dans les différents pays. C'est pourquoi la méthode comparative doit aider à se dégager de l'idée que c'est l'objet de description qui a amorcé la nouvelle représentation de la ville. Selon nous, ce ne sont pas les questions sur le mythe de la ville moderne ou sur la différence entre petite ville et grande ville, mais seulement une perception différente qui influence de façon déterminante la forme littéraire de la description de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'image moderne de la ville dans la littérature ne dépend pas tant du choix et de la représentation de son objet que de la forme de la représentation. On peut observer que la perception et l'expérience de la ville sont les constantes les plus importantes du mode de représentation. Pour cette raison, c'est le procédé littéraire qui nous intéresse derrière les images de la ville et les questions suivantes sont d'une grande importance pour notre recherche : comment se comportent les observateurs et médiateurs des images ? Qu'est-ce qui distingue les person-

nages responsables de la transmission des images ? Comment le monde de la vie urbaine influence-t-il l'évolution des personnages principaux ?

Notre thèse est qu'un type d'observateur particulier est nécessaire pour faire évoluer l'image de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce type d'observateur est le plus apte à transmettre esthétiquement les éléments dominants de l'image de la ville. L'imagination, l'immatériel, l'étrangeté, l'artificiel et l'éloignement du monde de la vie urbaine sont déterminants pour l'image moderne de la ville. Ces facteurs qui, au XX<sup>e</sup> siècle encore, influencent fortement l'image de la ville, apparaissent déjà chez E.T.A. Hoffmann et Nikolai Gogol. Ce n'est pas tant le narrateur que les personnages qui assument la transmission de ce nouveau radicalisme représentatif. Dans ce contexte interviennent particulièrement souvent des figures d'artistes. La tradition issue du roman d'apprentissage, consistant à exposer le héros d'une histoire à une situation d'épreuve dans un environnement nouveau, fait du personnage de l'artiste un acteur approprié à l'univers de la ville. C'est pourquoi notre thèse se résume ainsi : *L'image moderne de la ville prend naissance dans le roman d'artiste.*

## **2. Qu'est-ce qui caractérise la position nouvelle de l'observateur dans l'image moderne de la ville?**

Les nouvelles images de la ville sont empreintes d'un radicalisme représentatif que peuvent refléter les énergies nerveuses, la désorientation et l'étrangeté. L'abandon de la position d'observateur anonyme est essentielle. La ville n'est plus vue comme lieu central du déploiement de la puissance royale, où se manifestent ambitions d'apparat et volonté de manifestation de la grandeur des souverains du passé. En revanche ruine, misère et désordre deviennent les aspects importants de sa représentation moderne. En même temps que l'observateur se détache des bâtiments et monuments et ne se conforme plus à son devoir d'enseignement, la recherche de nouvelles possibilités d'orientation dans le monde urbain prend de l'importance. L'expérience personnelle de la ville remplace la position anonyme d'observateur. L'approche et la perception de la ville ne sont plus un processus valable pour tous. Elles s'individualisent plus en plus. Les lieux de mémoire de la ville ne sont plus caractérisés par leur grandeur ou leur perceptibilité immédiate, mais par la signification qu'ils revêtent pour l'individu. Les perspectives de tours d'églises et autres vues élevées, qui font apparaître dans le champ visuel une ampleur monumentale, sont relayées par un gros plan qui élucide la signification symbolique de la chose isolée.

L'image moderne de la ville traduit une révolution sensuelle qui, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, place de plus en plus l'observateur au centre de la représentation. De cette façon, l'image ordonnée de la ville, qui s'est soumise à la volonté, vieille de plusieurs siècles, de planification de la ville, le cède à une nouvelle anarchie qui provient du mouvement incontrôlé des gens et des objets. La désorientation ressentie est transcrite dans le procédé de représentation. L'individu peut exprimer sa surprise, son étonnement et son sentiment d'étrangeté. Le familier se transforme en inconnu, l'habituel en inhabituel. À la pointe extrême de cette représentation moderne de la ville, les personnages, désorientés, commencent à tituber dans un monde qui, devant leurs yeux, se disloque en éléments incohérents.

### **3. Quelle est la portée de la figure de l'artiste dans la modification de l'image de la ville?**

La figure de l'artiste se prête de manière particulière à une transmission de l'image moderne de la ville, car elle offre les caractéristiques suivantes :

- 1) La sensibilité devient le facteur déterminant de la représentation de la ville. La capacité de perception et la réceptivité de l'observateur sont la condition de l'authenticité des images de la ville.
- 2) L'artiste se détache de l'habitant ordinaire de la ville. Les singularités de la vie quotidienne échappent au citoyen qui n'a pas la puissance d'imagination pour percevoir l'extraordinaire et l'exceptionnel derrière les événements habituels.
- 3) Son imagination et sa capacité de représentation confèrent en revanche à l'artiste autonomie et souveraineté. Par son expression linguistique ou picturale, l'artiste peut esquisser des univers nouveaux, tantôt proches du monde urbain, tantôt complètement opposés à ce modèle.

L'artiste est tout particulièrement apte à jouer son rôle de médiateur exclusif des images de la ville. Son excentricité et son isolement face au reste de la population lui permettent de réduire le processus narratif à sa propre perception. E.T.A. Hoffmann présente ce procédé individualisé dans *La Fenêtre d'angle de mon cousin* : de la fenêtre de son appartement, le poète contemple la ville d'une manière différente de celle du visiteur doté d'une compréhension ordinaire, à qui la vie citadine se présente comme une image habituelle. Gérard de Nerval reprend ce modèle narratif. Dans *Bobême galante*, sa perspective à la première personne s'oppose

même à celle des compagnons de l'artiste. Seul son isolement du groupe d'artistes permet à Nerval de trouver un procédé narratif et descriptif construit sur la perception individualisée de Paris. Quant à Nikolai Gogol, dans la nouvelle *La Perspective Nevski*, il oppose volontairement la perception de la ville du peintre Piskariov aux observations préliminaires du narrateur. De cette manière, la réalité de la plus grande avenue de Saint-Petersbourg se dissocie en une réalité objective et une réalité subjective. Dans les trois œuvres, cette dissociation devient le fondement esthétique essentiel. L'homogénéité entre réalité extérieure et intérieure se brise. Ce qui est perçu par les artistes ne peut se concilier avec une image de la ville à la portée de tout le monde.

La figure de l'artiste fait ainsi clairement apparaître en quoi consiste la nature de la description moderne de la ville : elle rend transparent le procédé narratif qui tente de concilier perception et représentation. Le fait que l'observateur parvienne à faire entendre sa voix dans le développement de la narration montre dans quelle mesure la littérature reproduit le reflet d'une perception personnelle avec toutes ses erreurs, ses dissonances et ses contradictions. Cette perception de la ville mise en scène par Gogol, Hoffmann et Nerval fait de l'observateur un être vivant qui s'introduit dans la représentation avec sa personnalité.

L'artiste montre que l'individu est porteur de la réalité de la ville et que l'art est une possibilité de transmettre cette réalité. Ainsi l'artiste devient-il le prédicateur d'une nouvelle réalité de la ville et l'individu le représentant de la réalité proprement dite de la ville. Car la sensibilité au monde urbain paraît plus réaliste que la tentative d'ordonner et de reproduire objets, monuments et bâtiments de manière traditionnelle. La représentation de la ville par l'intermédiaire d'un personnage devient plus réelle que la description du guide. Un filet de références personnelles est tendu devant la surface généralement accessible de la ville, dont l'image est ainsi dotée d'une autre dimension.

Là où les images de la ville sont attribuées à un observateur sensible naissent des effets d'étrangeté. Ainsi la distorsion et la déformation peuvent-elles être considérées comme un fondement de l'extension esthétique de la description de la ville. Cette description s'éloigne de ce qui est à la portée de tous et de l'aide proposée par le guide de voyage pour s'orienter, et devient de plus en plus le développement d'un monde imaginaire relatif au personnage. L'ouverture qui en découle permet de repousser complètement en marge ce qui est observé et d'inclure ainsi dans la description de la ville un processus de réfléchissement de soi. Dans ces descriptions, l'individu qui observe se situe tellement au premier plan que ce qui est décrit est détaché de ses points de référence généraux et n'est plus compréhensible que dans un filet de

références dépendantes du personnage. L'observation de la ville peut même se détacher de ses modèles au point que le narrateur se démarque d'autres observateurs en compagnie de ses protagonistes. La réalité se partage en deux, en réalité générale et individualisée.

C'est dans la perspective à la première personne utilisée par Nerval dans ses descriptions que le détachement va le plus loin. L'indépendance par rapport à l'attitude d'observation habituelle du voyageur qui écrit pour d'autres voyageurs conduit Nerval à prendre volontairement position contre ce qui est décrit en érigeant entre lui et les événements un mur artificiel. Pendant son voyage à travers l'Allemagne, il prétend voir des représentations théâtrales au lieu de villes réelles. La forme traditionnelle du récit de voyage à laquelle Nerval prétend se conformer ne sert que d'enveloppe à la description d'un univers d'expériences personnel, dépendant de ses associations.

Le détachement de l'observateur, son isolement à travers l'observation montre que la perception ne dépend pas seulement du phénomène physique de la vue mais représente aussi une personne dans sa personnalité spécifique. L'image gagne ainsi en réalité : les contours se détachent, la spécificité d'une image de la ville est plus clairement reconnaissable.

La perspective individuelle modifie la motivation de la description qui ne consiste plus à fixer dans l'image littéraire ce qui est universel ou identifiable par chacun, mais ce qui est perçu comme singulier dans une situation spécifique. La description ne doit plus servir de modèle pour un voyage au cours duquel le voyageur utilise celle-ci pour s'orienter, mais elle peut puiser directement dans les sensations d'une personne. Par là même, elle en dit plus sur l'observateur que sur ce qui est observé. Ici intervient le procédé épique qui, dans le roman, utilise la ville non seulement comme coulisse, mais encore comme espace de conflit personnel.

Le détachement de l'objet de l'observation mis ici en évidence devient le point de départ décisif de l'image artificielle de la ville. L'extension narrative de son image, qui fait de l'observateur le facteur essentiel de la représentation, ouvre à la ville de nouveaux champs de réalité. On trouve ici une nouvelle confirmation d'une vérité propre de la réalité urbaine, qui se situe au-delà de la réalité intérieure et extérieure.

#### **4. Comment la ville est-elle représentée dans le roman d'artiste ?**

Pour le roman d'artiste, l'abandon du pays natal familial et le passage de l'ancien à un nouveau milieu de vie ont une signification au niveau narratif. Sans changement d'univers, le conflit classique entre les idées propres et les idées générales de l'intégration du héros dans la



société ne se produit pas. Le roman d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle fait de ce conflit externe un conflit interne; il dramatise la tension par la rencontre du protagoniste avec la ville. Tandis que d'autres personnages s'adaptent sans difficulté à la vie urbaine, il souvent manque au héros du roman d'artiste la capacité d'intégration et d'accommodation. Il s'ensuit un désenchantement inévitable. E.T.A. Hoffmann, Nikolai Gogol, Honoré de Balzac et Gottfried Keller montrent dans leurs œuvres combien les idéaux et les espoirs d'un destin d'artiste sont peu réalisables dans le monde urbain. Le roman d'artiste donne ainsi au monde urbain du XIX<sup>e</sup> siècle une forme particulière. La ville se présente comme un univers hostile à l'art, qui ne laisse pas au peintre ou au poète d'espace suffisant pour son activité. Les œuvres *La Fenêtre d'angle de mon cousin*, *La Perspective Nevski*, *Illusions perdues*, *Henri le Vert* se terminent par la retraite du héros entre ses quatre murs ou par la fuite hors de la ville.

La rencontre de l'individu et du monde urbain conduit donc à un conflit personnel qui fait naître un isolement intérieur. Balzac et Keller débutent volontairement leurs romans d'apprentissage dans la province natale où ils font prendre naissance aux rêves de leurs héros : devenir poète ou peintre. Dans le nouvel univers de la capitale, ces rêves se brisent. La confrontation avec ce nouvel univers aboutit à une bataille perdue. La défaite n'a pas pour conséquence le conflit avec son propre échec, mais plutôt la formation de contre-univers. La vie urbaine entraîne les héros dans un contre-mouvement au bout duquel se trouve la rencontre avec son propre soi. Dans la retraite entre ses quatre murs se forment des mondes de fuite vivifiés au moyen de drogues ou d'imagination. Détachée des méthodes de la représentation objective, la ville offre toujours de nouvelles voies pour transmettre des impressions subjectives.

La représentation du monde urbain depuis la solitude de la chambre est interprétée par Gérard de Nerval aussi bien que par Søren Kierkegaard comme un élément essentiel de l'image de la ville. Seul l'exposé du phénomène de réfléchissement de la ville dans un endroit paisible rend visible le procédé narratif, et révèle l'image de la ville comme résultat d'une perception humaine. La représentation de la perception individuelle est de plus en plus la véritable méthode pour raconter la ville moderne. Ainsi, dans le roman de Hawthorne, *Le Faune de marbre*, Rome est-elle aussi, représentée comme l'espace du monde de vie réduit à la protagoniste. La confrontation de l'artiste avec la ville de Rome conduit à un procédé narratif qui fait passer Miriam, l'un des personnages principaux, par un processus de connaissance de soi-même. La ville qui l'entoure assume à nouveau la fonction de miroir. Les états d'angoisse de Miriam s'expriment à travers la halte dans des lieux de la ville qui, par leur passé ou leur

contenu artistique, peuvent être considérés comme éléments narratifs autonomes de l'état psychique de la protagoniste. Le processus de connaissance de soi-même fait de la ville éternelle un espace qui se livre à travers le destin personnel de l'artiste.

L'entrée dans la ville étrangère est souvent le point de départ de la situation d'observateur de la ville. De la position d'observateur dérive l'attitude de perception et, par conséquent, la forme de représentation. Depuis ses débuts, dans les textes de fiction ou non, la description de la ville dépend dans une grande mesure de la situation de perception. L'introduction d'un observateur ou d'un chroniqueur fait partie des points de départ constitutifs de la description. Les différents observateurs et personnages qui apparaissent ici vont du narrateur indifférent et anonyme jusqu'à la perspective à la première personne du héros impliqué dans les événements urbains. La distance qui existe entre le médiateur de l'image de la ville et son objet est l'indicateur de la fictionalisation du monde urbain. Beaucoup d'auteurs font de l'étendue de l'intrication esthétique de l'observateur et de l'objet de l'observation le thème de leurs œuvres. Ainsi Gogol oppose-t-il deux formes différentes de l'image de la ville de Saint-Petersbourg. Dans *La Perspective Nevski*, les événements sont d'abord dépeints par un observateur anonyme, indifférent, avant que, dans la deuxième partie de la nouvelle, la perspective individuelle de l'artiste ne trahisse l'illusion et l'égarement.

Le roman ou la nouvelle d'artiste montrent dans quelle mesure des moyens de représentation de la ville peuvent être dérivés de l'action. Ce n'est que par l'intermédiaire de ce personnage que la description devient un processus artistique. L'artiste est spécifiquement impliqué dans le conflit avec le monde extérieur et accompagne ainsi le processus narratif de présentation poétique de la ville. Par l'intermédiaire de ce personnage, il est possible de pénétrer le processus narratif d'une conscience humaine et, en même temps, d'augmenter la tension créatrice pour présenter de nouvelles images poétiques ainsi que leur genèse. La figure de l'artiste noue de façon privilégiée les processus de perception aux questions de représentation.

## **5. Comment devient-il possible de représenter une perception humaine de la ville ?**

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la figuration littéraire de la ville se transforme en ceci qu'elle prend désormais appui sur sa perception par le sujet, lequel devient ainsi une donnée fixe de sa représentation. Le médiateur se voit par là affecter une place essentielle. Son expérience est prise pour

fondement de la description esthétique. L'image intérieure de la ville prime. De fait, la littérature se met à jouer de cette image subjective de la ville. Les tableaux fantastiques qui en sont faits renvoient à une intériorité: la relation des objets décrits à la personne individuelle passe au premier plan. Cette réfraction en modifie l'image. Une exceptionnelle liberté poétique surgit entre l'impression personnelle et la mise en forme littéraire. Les caractéristiques de la cité moderne trouvent à s'exprimer par ces images intérieures. La liberté de figuration naît de la représentation individuelle de la ville. Elle est aussi une interprétation parmi toutes celles possibles, une sélection de perceptions, où les techniques d'écriture et artistiques se donnent à voir.

Dans ses poésies et ses textes théoriques, Baudelaire insiste sur le caractère réflexif de la figuration urbaine. Son essai *Le peintre de la vie moderne* et le recueil *Les Fleurs du mal* décrivent Paris du point de vue d'une personne consciente des voies de la représentation. Dans la conception baudelairienne, l'observateur, plongé dans le processus de perception, prend part à l'expression de celui-ci. Constantin Guys est pour Baudelaire l'artiste idéal pour la représentation de la vie parisienne, puisqu'il communique à sa peinture le mouvement et la mobilité incessante des formes. Aux yeux de Baudelaire, l'observateur-médiateur des tableaux de la vie citadine doit s'exposer à ces influences multiples et ne pas se dégager du plan des relations objectives. C'est ainsi que l'image subjective acquiert une crédibilité supérieure à la reproduction d'un supposé observateur tiers, lequel tente de se détacher des liens entre objets.

Les figurations littéraires de la ville se réfèrent explicitement à leur surgissement. La place prise par le contexte fictionnel se fait plus importante. Les instants d'anxiété, de menace diffuse sont nettement perceptibles dans les contes de Gogol qui ont la ville pour sujet. Les états d'âme des personnages mènent la danse. Dans sa démesure, le peintre Tchartkov ne perçoit plus que les lumières étincelantes et les reflets trompeurs des miroirs multiples. Aux yeux de Henri le Vert, héros de Keller, les détails d'une façade d'église se fondent en un ensemble flottant. Le monde extérieur de la ville n'est plus perceptible que par ses fragments, qui ont un impact spectaculaire sur la psyché des personnages. Se révèle alors l'essence du monde citadin, sa duplicité, sa dissimulation, sa faculté de masquer, éléments constitutifs de l'image poétique. Car celle-ci se nourrit aussi de l'isolement de certains aspects, et de leur transformation. La force créatrice du personnage-médium ressort de la narration et impose sa puissance directrice et transformatrice. Ce que le XVIII<sup>e</sup> siècle évitait encore dans ses journaux de voyage, à savoir la prise d'influence sur l'image décrite, est posé par le siècle suivant comme un principe artistique capital.

## 6. Quel rôle jouent l'art et la théorie de l'art pour l'image de la ville ?

En peinture, des artistes majeurs expérimentent eux aussi une avancée du même ordre. Dans ses paysages, William Turner essaie de ne plus reproduire un modèle, mais de communiquer consciemment une impression laissée par la nature sur l'homme. Le renforcement de l'autonomie artistique et la pleine connaissance des libertés autorisées par les techniques de figuration narrative et picturale permettent à l'art d'impliquer l'observateur dès le surgissement de l'œuvre. L'attitude de celui-ci, les particularités de son regard deviennent des critères esthétiques déterminants pour la peinture paysagiste. La représentation directe d'un objet intéresse moins que sa recreation par des voies détournées.

John Ruskin est sans doute le plus grand interprète de l'œuvre de Turner. Il ouvre à l'art les voies d'un langage théorique et d'une pensée plaçant l'artiste au cœur de sa création, avec une acuité jamais vue auparavant. A partir des tableaux de Turner, Ruskin montre jusqu'où va la liberté de l'artiste, et quel est son apport à l'objectivité d'un tableau. Car, pour Ruskin, la crédibilité artistique naît précisément à l'endroit où le peintre sait faire passer son impression propre. La focalisation faite par l'œil humain exige autant d'être prise en compte que les pouvoirs de l'imagination.

Les commentaires de Ruskin ouvrent à l'artiste une nouvelle autonomie ; en sa personne, l'expression créatrice se marie aux particularités de la perception. La liberté qui en découle s'étend aussi à la représentation narrative. L'image de la ville se détourne des modèles rigides de la représentation directe en donnant vie à la conscience imageante.

## 7. La conquête poétique de la ville

Nous montrerons que le développement de l'image littéraire de la ville dépend en grande partie d'une conquête poétique de l'espace urbain : cela signifie que les perspectives de représentation, le choix des motifs dans la ville, le point de vue, les moyens stylistiques et les rôles de médiateurs (observateur et narrateur) se forment et se développent de telle manière que la littérature peut s'emparer d'un objet qui, par sa constitution variée et complexe, demeure aujourd'hui encore difficile à saisir dans toute son étendue. Si, entre-temps, d'autres disciplines et méthodes de recherche sont apparues (sciences de l'histoire, sociologie, urbanisme, sciences

politiques), la littérature reste la forme originelle d'appréhension et de représentation du monde urbain.

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle apparaît l'idée que, dans la littérature, la représentation narrative d'une ville doit tenir compte de la relation de l'observateur à l'objet de l'observation. Vers la fin du siècle naissent ainsi des représentations de Paris prenant en considération la situation de perception. Ce faisant, l'image de la ville se voit de plus en plus la reproduction d'une perception humaine. Un exemple typique est la description de la ville de Paris dans les *Confessions* de Rousseau. L'œuvre, qui alterne authenticité et fiction, réalité objective et subjective, met en scène, la propre personne du narrateur, et rapporte ses expériences vécues. Elle permet aussi l'exposé circonstancié de la situation dans laquelle le narrateur observe la ville. Ce n'est pas la représentation immédiate de la ville qui est pour lui au premier plan, mais bien la restitution d'une impression individuelle. Les impressions éprouvées par le héros de l'autobiographie sont d'autant plus déterminantes que c'est la première fois que celui a passé les portes de Paris. La « première impression », qui, dans la littérature, fait toujours apparaître les portes de la ville comme un lieu singulier de la rencontre entre l'observateur et la ville, prend une place particulière. Le processus de la conquête poétique de l'espace urbain commence ici. Rousseau souligne cette particularité en remarquant que cette première impression ne peut plus se détacher des nombreuses impressions ultérieures de la ville de Paris.

Sébastien Mercier, contemporain de Rousseau, fait aussi observer dans son ouvrage *Tableau de Paris* (1782) la singularité de la situation d'observation et de description dans la littérature. La tentative de la littérature de conquérir l'espace urbain par des moyens poétiques, telles sont les réflexions fondamentales de son observateur. La tradition littéraire du « tableau » de Paris est aussi comprise par l'observateur de Mercier comme la traduction d'une impression personnelle. L'observateur est fortement convaincu que, en dehors du contexte fictionnel de la simple description d'un monde extérieur sans acteurs, c'est bien plutôt la possibilité d'une restitution objective qui lui est offerte. Les passages où il réfléchit sur la méthode de description de la ville trahissent l'importance de son implication personnelle dans le processus d'observation. L'observateur de Mercier essaie de rester anonyme dans la situation et impersonnel dans le processus d'observation. Il manque d'implication et garde la distance entre soi et l'objet de l'observation. Il avoue dans différentes scènes que, malgré toutes les règles de l'observation objective, il est touché par toute l'action dans l'environnement urbain. A ces moments, on entrevoit que l'observateur fait des concessions à la narration sobre et rationnelle. Il est évident chez Mercier que la ville résiste à la représentation objective, et ainsi se

manifestent chez lui les premiers pas pour rendre perceptible le processus artistique de transformation consciente ou inconsciente des impressions en œuvres poétiques et créatives. La comparaison de son propre rôle avec celui du peintre et son exposé sur la fonction de l'écrivain – lesquels ne pourraient pas décrire le monde vu sans distance par rapport à l'objet de l'observation – donnent une indication du contenu transformé poétiquement. Mercier veut que le chemin entre la rue et la table de travail reste aussi court que possible, afin de ne pas laisser trop d'espace au monde de l'imagination. Mais, à ses yeux, le processus de description dépend tout de même considérablement du souvenir de ce qui a été vu.

A partir de l'ouvrage *Tableau de Paris* de Sébastien Mercier la représentation littéraire de la ville s'est ouverte aux questions fondamentales sur la création artistique et a commencé à réfléchir à la recherche de réponses créatrices dans le texte. Après Mercier, la voix narratrice s'est créé la possibilité de se produire elle-même en observateur de la ville et d'éclairer avec autocritique sa faculté de voir, de juger et de représenter. Avec Mercier, la représentation de la réalité urbaine a placé au centre le médiateur des images, et lui a prêté une voix clairement perceptible. C'est de cette manière que la personnification de la représentation de la ville a connu ses débuts et que la situation de perception a gagné de l'importance.

L'échec de la conquête poétique de la ville est montré par E.T.A. Hoffmann qui, dans sa nouvelle *La Fenêtre d'angle de mon cousin*, fait de la contradiction du monde urbain des apparences l'origine de la naissance d'une nouvelle restitution de la réalité. Comme point central de la nouvelle, E.T.A. Hoffmann choisit un poète vieillissant qui, de sa fenêtre, observe l'animation sur le Marché des Gendarmes à Berlin. Au début de la narration, le monde imaginaire du poète s'associe au monde extérieur urbain. Objets et personnes se prêtent sans transition à une réalité fantastique que le poète engendre dans le récit qu'il fait à son visiteur. Le poète d'Hoffmann ne reconnaît pas le risque déjà perçu par Mercier dans le détachement de l'observateur de son objet d'observation. Il ne prend pas au sérieux les avertissements du visiteur. Le désenchantement et la conscience d'avoir perdu l'orientation ne commencent que lorsqu'il descend sur la place du marché et remarque, dans la conversation avec la marchande de fleurs, que son monde poétique est différent de la réalité des clients et vendeurs du marché. La tentative du poète d'instaurer, dans son monde imaginaire, une unité entre la réalité intérieure et extérieure ne réussit qu'autant qu'il ne quitte pas les limites de son appartement. La fenêtre constitue la frontière esthétique dont le franchissement rend futile le monde de la poésie et de l'art. Sur la place du marché, le monde fictif n'existe que dans le livre que lit la marchande de fleurs. Quand le poète avoue qu'il est le créateur de tous les événements fantasti-

ques qui y sont décrits, elle le déçoit par son indifférence. La tentative du poète pour établir une relation entre son monde et celui du Marché des Gendarmes est condamnée à l'échec quand il se présente comme artiste.

E.T.A. Hoffmann décrit son poète pendant l'essai de conquérir la ville poétiquement. Il est vrai que le combat de l'écrivain vieillissant pour réunir son propre monde imaginaire et la réalité extérieure échoue, sa tentative est perceptible dans les efforts de l'artiste aussi bien debout à sa fenêtre qu'en sortant sur la place. Dans l'œuvre de Nikolai Gogol, la conquête poétique de la ville se déroule de manière similaire. Pour Gogol aussi, la figure de l'artiste est centrale pour l'image poétique de la ville. Dans *La Perspective Nevski*, à travers le personnage de l'artiste Piskariov, Gogol peut représenter la structure de la ville de Saint-Petersbourg dans toute sa fragilité et ses contradictions. Pour cela, il utilise, comme le fait Hoffmann, des événements quotidiens qu'il montre sous des perspectives différentes. Une conversation entre deux hommes dans la rue est l'occasion de spéculations sur les thèmes de discussion possibles. La singularité du monde pétersbourgeois se développe derrière les événements de la rue, perceptibles au premier plan, telle est la thèse constamment affirmée par Gogol. Ainsi fait-il s'ouvrir le soir le monde mystérieux des ombres et des silhouettes qui s'agitent dans l'obscurité pour tracer la véritable image de la ville à cette heure. C'est seulement avec l'apparition de l'allumeur de réverbères que la ville commence à montrer son vrai visage. Ce personnage, que le narrateur assimile au diable, symbolise la facilité avec laquelle l'ambiance de la ville peut devenir le déclencheur d'égarement et de folie.

*La Perspective Nevski* commence pourtant par une description détaillée du grand boulevard pendant la journée. Il fait circuler sur le boulevard les différents groupes de population du microcosme de la ville et attribue à chacun une heure précise pour faire son entrée. On perçoit dans le ton ironique du narrateur et l'action qui s'y rattache que les physiologies ne sont ici que des contrefaçons. Car la réalité qui se présente de manière si tangible et l'usage collectif du boulevard ne font pas partie du programme esthétique d'ensemble des nouvelles pétersbourgeoises, qui est animé par la désintégration des personnages. L'isolement du citadin est certes esquissé dans la description initiale, à travers l'aspiration générale à se faire remarquer, mais seules les deux scènes intérieures et l'intrigue-cadre finale font clairement apparaître le processus global d'isolement à l'intérieur de la société citadine. Gogol parvient à traduire ce processus en catégories esthétiques, c'est-à-dire à le rendre perceptible en premier lieu à travers la perspective narrative.

Avec l'arrivée de l'obscurité commence l'épisode qui projette le peintre Piskariov dans un

voyage dans le délire. Les images de la ville intégrées à la nouvelle pour un élargissement poétique du processus narratif sont très importantes pour la représentation de l'isolement et la mise en évidence de la perte de la réalité. Ceci commence avec la description de la rencontre entre Piskariov et la femme inconnue. Piskariov est tellement bouleversé par la beauté de l'inconnue qu'il rencontre sur la Perspective Nevski que le monde environnant perd tout contour précis. Dans le récit intervient une perception nouvelle, qui ne fait plus saisir ce qui se passe sur le boulevard que sous un angle de vue fortement déformé. Les ponts commencent à s'étirer en longueur, les guérites des gardiens sont à l'envers et les objets de la rue s'envolent en frôlant la tête du peintre. La dislocation de l'image objective de la ville renvoie à la réalité subjective du jeune homme. La stylisation de la vision subjective de Piskariov et la description objective du boulevard au début de la nouvelle se font face de manière contradictoire. Mais l'utilisation de perspectives différentes est décisive pour la méthode de représentation poétique de Gogol. La mise en vis-à-vis de différentes images pétersbourgeoises à l'intérieur d'un récit rend possible un vaste panorama de la ville et de sa société, qui ne peuvent être représentées en elles-mêmes, mais seulement par une prose prenant en compte les différentes perspectives.

L'ouvrage de Gogol montre que la perspective diversifiée prend de plus en plus d'importance dans la représentation de la ville. Gogol se situe au début d'une évolution dans laquelle l'image de la ville est indissociablement liée à la conscience des personnages. Cette liaison entre l'observé et l'observateur, sur le plan de la technique narrative, du style et de la métaphore est le fondement sur lequel Gogol construit son image de Saint-Petersbourg. La différenciation des personnages et la variation de leur état psychique se reflète dans la disparité des images de la ville. Le démontage de l'image de la ville homogène et universelle entamé par E.T.A. Hoffmann est poursuivi par Gogol, – et c'est la particularité de son art narratif – avec une précision et une abondance de détails dans la description qui le rapproche du réalisme. Gogol montre dans cette nouvelle l'importance des petites gens pour le développement de la représentation de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est clair que le point de vue de la marginalité assure une fonction esthétique décisive pour la représentation de la ville. Aucun point de vue ne permet mieux de représenter la ville dans sa nature moderne que celui de l'individu modeste et ordinaire. Ce personnage préféré de Gogol – qu'il s'agisse des petits fonctionnaires des nouvelles *Journal d'un fou* et *Le Manteau* ou des artistes Piskariov et Tchartkov – constitue le point de départ d'une position narrative particulièrement adaptée à l'univers urbain. *La Perspective Nevski* montre que, la description du bouleversement de Piskariov sur le boulevard anticipe de loin les formes de représentation de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme du XX<sup>e</sup> siècle,



dans lesquelles la rencontre avec la grande ville conduit à la description de la maîtrise personnelle des impressions (*La Faim*, *Inferno*, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *L'Homme sans qualités*, *Berlin Alexanderplatz*).

La perspective de la marginalité est particulièrement manifeste lors de l'arrivée dans une ville nouvelle, encore inconnue. Honoré de Balzac montre dans son roman *Illusions perdues* comment l'arrivée donne inévitablement au spectateur le sentiment de sa propre insignifiance. Il éprouve comme une déperdition de lui-même. Lucien quitte la protection de son pays natal afin de poursuivre dans la capitale son rêve de devenir un poète célèbre. Dès son arrivée à Paris, naît en Julien un sentiment de « diminution », qui le gagne pendant sa première promenade dans les rues. Les ambitions forgées en province prennent dès le premier jour une autre coloration. Le rêve d'une vie glorieuse de poète à Paris, que Lucien échafaude dans sa ville natale et que les habitants de la petite ville et Mme de Bargeton ont la faiblesse d'entretenir, se désintègre dès l'arrivée dans la capitale. Le luxe débordant y voisine avec l'extrême pauvreté. Lucien est d'emblée assailli par un sentiment de désorientation, dont il ne peut plus se débarrasser.

La mise en scène du moment de l'arrivée a une influence décisive sur l'intrigue qui va suivre, puisque le lieu de l'action est représenté avant tout sous des aspects importants pour l'évolution du héros. La réduction de la perspective sur le héros intimidé remplit la fonction d'une exposition présentant le lieu de l'action qu'est Paris. Dans le deuxième et le troisième livre du roman se réalisent nombre d'observations qui ne reposent d'abord que sur les apparences de la vie de la rue. L'intrigue du roman développe les allusions faites dans la scène d'arrivée. Les signes dominants de cette scène, le grand contraste entre les objets appréhendés par le regard et la rapidité de leur apparition et disparition dans le monde urbain, annoncent déjà la caractéristique essentielle de Paris, sans cesse mise en avant dans le roman, qui consiste à édifier un monde d'illusions.

Dans le troisième livre, le prêtre espagnol s'adressant à Julien, le met en garde contre le caractère trompeur de la vie parisienne. Il compare l'ascension d'un artiste à celle d'un homme d'Etat et lui reproche de ne pas avoir suffisamment fait attention à sa propre influence trompeuse sur ses prochains. Mais ce sont les règles du jeu de la société parisienne, que chaque membre connaît. Personne ne s'assiérait à une table de roulette s'il n'avait pas accepté les règles du jeu. Le prêtre espagnol ajoute : les règles du jeu signifient que ce sont l'apparence et la forme qui déterminent l'ascension professionnelle et sociale à Paris, et non les qualités véritables de l'individu. Il dit à Julien qu'il ne veut pas se soumettre aux règles du jeu. Le jeune poète

ne peut pas s'adapter à la vie superficielle et la raison de son échec se trouve dans le sentiment d'assujettissement qui s'empare de lui dès son arrivée. Lucien s'abandonne au monde des illusions et n'apprend pas à l'utiliser à son propre profit.

La divergence entre apparence et réalité, désir et déception est en rapport direct avec la vie de la ville à laquelle Lucien ne peut s'adapter. A Paris, il s'« use les cornes » (Lukàcs). En fait, Balzac ne donne pas de solution au conflit artistique car, dans le premier livre, le narrateur met encore en avant l'artiste, intuitif et sensible, seul capable de transporter le public dans une atmosphère poétique. Ce n'est que par sa capacité de s'identifier à la société et à ses idées que naît une « relation électrique » entre le poète et son public. Le poète qui, avec ses prétentions artistiques, ne parvient pas à se conformer à la situation sociale, ne peut qu'échouer dans la mission de devenir un véritable artiste. Ainsi la tentative de conquête poétique de Paris est-elle manquée, parce que Lucien ne se sent pas prêt à accepter comme ce qu'il est le monde parisien : un monde illusoire.

## **8. Le changement du point de vue mis en scène par Gottfried Keller et Gérard de Nerval**

Le roman *Henri le Vert* (dans sa première version de 1854-1855) propose un développement identique à celui du roman de Balzac. Le héros de Gottfried Keller ressent lui aussi à son arrivée dans une ville étrangère une « diminution » de sa personne, qui invalide sa capacité à percevoir l'environnement. La description que Keller propose de la ville, est d'abord objective. Elle bascule dans la subjectivité. L'arrivée à Munich est représentée du point de vue de l'artiste. Dans les trois premiers chapitres, le roman est introduit par le voyage d'Henri de son pays natal à la ville. Cet épisode se partage entre l'adieu au pays natal, premier chapitre, le voyage à la ville dans le deuxième chapitre, et l'arrivée à Munich dans le troisième. Les trois chapitres du début sont mis en relief par le fait que, d'un côté, ils sont considérés comme une partie unique dans la suite chronologique du roman et que, de l'autre, ils constituent la partie introductive de l'ouvrage. Comme dans le roman de Balzac, le passage d'Henri du pays natal à la ville étrangère représente un tournant décisif dans la vie de l'artiste. A partir de ce tournant, le roman est structuré de manière différente.

Le roman commence par une description détaillée de Zurich. La ville est d'abord contemplée de loin, le narrateur adoptant le point de vue distancié d'un observateur qui se trouve sur le lac de Zurich et s'approche lentement de la ville en bateau. La ville est en harmonie avec le

paysage et, à mesure que l'observateur s'approche, elle demeure un « tableau » idyllique. L'observateur-narrateur reste pendant toute la description à une distance raisonnable de la ville et de sa vie; il n'établit aucune relation directe avec elles et ne peut donc pas être directement touché par ce qui s'y passe. Son rôle reste passif et les événements passent à côté de lui pendant la navigation sur le fleuve. Il n'a pas la possibilité, au cours de son observation, d'intervenir et de poser son regard sur un point précis de la ville. De façon significative, la description s'arrête au moment où le narrateur accoste. Aucune vision détaillée ou l'expérience de la ville ne peuvent être transmises. La ville se réduit à une pure vision superficielle. On ne saurait lui soupçonner d'autres dimensions.

Deuxièmement le lieu d'origine d'Heinrich est présenté et décrit dans le roman. Le narrateur fait lui-même remarquer la différence du contexte descriptif. Il oppose la présentation de Zurich et la description de la ville suivante, sous une perspective qui est celle d'un observateur objectif, neutre et pas vraiment défini. Il ne passe pas abruptement d'une forme de description de la ville à l'autre, mais il le fait progressivement, en exposant et en commentant la transition d'une perspective à l'autre. Le narrateur observe d'abord la ville natale d'Henri de loin, comme Zurich, et il la décrit d'un point de vue narratif passif comparable. Il choisit comme lieu d'observation un endroit plus précis et déterminé sur une montagne à proximité de la ville. Le personnage principal du roman, Henri le Vert, arrive à cet endroit topographiquement définissable et adopte dès lors lui-même la position d'observateur. De manière analogue, sa place d'observateur est intégrée dans les conditions spatiales de l'intrigue romanesque, ce qui permet le rapprochement important pour l'ensemble du roman entre l'horizon du narrateur et celui du personnage. Avec la description suivante de la ville, le narrateur montre qu'une concordance de points de vue est établie entre lui et Henri.

Cette réunion de deux perspectives narratives différentes, celle du début du roman et celle de l'observation depuis la montagne, montre la valeur poétique de l'entrecroisement des points de vues du narrateur et des personnages. Du fait qu'Heinrich adopte un regard de plus en plus large pour la situation narrative du roman, le monde environnant se dessine à travers l'alternance d'impressions générales et personnelles.

L'arrivée à Munich et la première promenade dans la ville communiquent éminemment cette sensation d'étrangeté que recherche l'écrivain. C'est dans l'observation de la métropole étrangère que le trouble indiqué précédemment et la tendance du héros à l'enchaînement associatif d'images perçues et imaginées deviennent le plus prégnants, dominant la description de la ville. Le rétrécissement de l'angle de vue sur l'esprit d'Henri le Vert, surexcité et enthous-

siasmé par les événements, conduit à des images empreintes d'étrangeté et de superpositions qui, à la fin du passage, vont jusqu'à l'illusion des sens. C'est ici que la confrontation, déjà suggérée pendant le voyage, d'un esprit jeune et insouciant à une réalité colorée et sans filtre est pleinement déployée. Dans le contraste entre le lieu d'origine, paisible, calme et vide, et l'entrain, la rapidité, le bruit et la profusion de la ville étrangère apparaît clairement la confusion dans laquelle se trouve Henri. Le trouble qui s'empare ainsi de lui se reflète également dans la description de la ville comme lieu de contradictions. A travers le regard d'Henri, les contraires et les extrêmes deviennent des éléments dominants. A cela s'ajoute l'atmosphère festive de la période de Pâques. Tandis que la ville natale a encore été montrée le matin du premier jour de Pâques et que les réjouissances y vont leur train dans le calme et l'harmonie, le comportement bruyant et impétueux d'une population dans une humeur de fête explose dans la nouvelle ville.

L'artiste se propose comme médiateur des images et se présente comme moyen de transmission désintéressé et passif. Quand Henri traduit le monde tel qu'il l'appréhende, le monde représenté accède à une forme supérieure de la réalité car son empreinte devient perceptible, inaltérée, sur un esprit naïf. L'objectif de cette forme de représentation est de montrer le monde urbain tel qu'il est en substance pour les hommes. La fonction de mise en ordre que pourrait adopter la description littéraire, en mettant les objets en relation topographique ou historique, est ici niée. La domination de l'effet produit l'emporte sur l'ordre. Moins il est possible de transposer ce qui est perçu en une structure cohérente, plus la nature véritable de l'environnement urbain peut se dessiner dans le texte poétique. La forme de la chronique permet à l'observateur, indépendamment d'impressions isolées, de transmettre une impression globale ordonnée d'un objet ou d'un aspect de la ville et de situer en plus celui-ci dans un contexte historique, économique, social ou artistique. Le chroniqueur se distingue du jeune artiste inculte en ce qu'il ne se laisse pas impressionner par l'objet de l'observation, mais domine celui-ci par sa description ordonnée et rationnelle. La fin de ce développement du rétrécissement de l'image de la ville à un point de vue d'observateur rend nécessaire la comparaison avec le chapitre introductif, le trajet sur le lac de Zurich, par lequel commence le roman.

Dans l'œuvre de Nerval, le principe de la conquête d'une perspective de la ville est profondément ancré. Son observateur s'ouvre d'abord à l'espace dans lequel il pénètre pour la première fois par une définition circonstanciée de la perspective. Les approches choisies par Nerval pour la représentation de la ville présentent ainsi toujours exactement l'observateur en tant que personne. Ses récits de voyage décrivent toujours les arrivées dans les différentes vil-

les avec un intérêt particulier. Ces situations servent presque toujours à élaborer un angle de vue original. Si, dans ces rencontres avec la ville, l'expérience et le triomphe sur l'étranger jouent toujours un rôle, Nerval construit également dans la description de Paris, dans *Les Nuits d'octobre*, un angle de vue particulier. Bien que Paris lui soit connu, il rencontre la ville comme un monde apparemment nouveau et, avec sa perception poétique personnelle, la représente comme un espace inconnu. Le monde personnel de l'expérience et le niveau individuel de perception deviennent les facteurs déterminants qui rendent possible la représentation de la perspective. Cet entrecroisement poétique met toujours ce qui est perçu en relation avec l'observateur et fait de celui-ci le centre de l'image de la ville.

La description de Paris faite par Nerval dans *Les Nuits d'octobre*, parues en 1852, commence par une discussion théorique sur le « réalisme », mouvement qui vient de devenir populaire. Nerval profite du débat ouvert sur ce thème pour sonder sa compréhension esthétique de la question sur la vérité et l'imagination. La forme d'essai des 26 courts chapitres est ici justifiée. Nerval entrecroise les formes de la poésie, de la prose descriptive et de la réflexion théorique. Le cadre encore observé dans ses *Voyages en Orient* d'une description spatio-temporelle suivant le cours du voyage, qui est déjà allégée et interrompue par la fiction des contes et légendes – ce qui se poursuit dans *Lorely* –, trouve dans *Les Nuits d'Octobre* un dénouement final. Le sujet qui décrit, le voyageur qui raconte ne se soumet plus aux événements et aux lieux du voyage et ne montre plus qu'en marge la topographie, le climat, les gens, les cultes et rites locaux. Dans *Les Nuits d'Octobre*, il y a peu d'indices pour s'orienter dans un environnement habituel à l'observateur comme au lecteur. Par des impressions éclairs, une agitation incessante, le changement rapide des personnages qui entrent en scène, ce sont plutôt une ambiance et une atmosphère qui sont décrites et qui, par leur fugacité, montrent qu'un filet de références personnelles recouvre la surface généralement accessible de Paris.

C'est au loin que Nerval développe sa méthode de description, pendant ses voyages à travers l'Allemagne. Un exemple de forme de représentation est l'arrivée à Baden-Baden. La ville dans la description du narrateur, est plongée dans une ambiance pastorale et directement rapprochée de l'Arcadie. Ainsi l'atmosphère de la « Bohême galante » est-elle anticipée. L'observateur détache de plus en plus le monde de Baden-Baden de celui de la capitale française. La distinction est de plus en plus importante et il évoque une humeur rêveuse pour suggérer au lecteur que rien à Baden-Baden n'est réel, mais que tout y est une pièce de théâtre. Dès qu'il a pénétré dans la ville, il a acheté un billet d'entrée. L'illusion ne prend fin qu'avec le démontage des coulisses dont est fait Baden-Baden : la pelouse est enroulée comme un tapis,

les arbres sont rangés dans un entrepôt et le soleil est décroché du ciel. Les habitants et les visiteurs de Baden-Baden sont les comédiens et les comparses d'une pièce de théâtre. Devant ses yeux, tout est immergé dans cette lumière de fête et de jeu. L'éloignement est un moment de description prisé par Nerval. Il ne cesse de détacher ses paysages, construits à partir de l'illusion, des lieux désenchantés par les descriptions sèches et ennuyeuses.

Le maquillage de Baden-Baden par la production de l'illusion d'un théâtre, le modèle du monde pastoral de l'art, la littérature et l'opéra élève le lieu dans une idéalité qui en fait la contrepartie de l'ambiance laide, bruyante et froide de la grande ville. Son jeu avec la réalité et l'illusion, sa position d'observateur qui se transpose dans un monde artistique permet l'éloignement poétique que le narrateur doit à sa perspective personnelle sur le monde extérieur. Cet éloignement qui, dans la description de Baden-Baden, en est plutôt à ses débuts, augmente au cours du travail créateur de Nerval et c'est dans son œuvre tardive qu'il est le plus nettement marqué. En même temps, l'éloignement de l'environnement extérieur dans un monde chargé d'illusions et transfiguré par des bribes de souvenirs propres constitue pour l'observateur un chemin vers lui-même. L'observateur de Nerval ouvre et façonne le regard vers l'intérieur avec la même véhémence que le regard vers l'extérieur. Dans le monde poétique des idées de Nerval, les deux axes du regard sont étroitement liés l'un à l'autre, et c'est de ces axes qui vont dans deux directions que naît la perspective sur la ville.

Les villes imaginées se perdent avec la visite des villes réelles. Nerval désigne la perception des lieux réels comme la perte des lieux imaginaires. Ainsi, pour l'observateur, la médiation, qu'elle soit orale ou imagée, est plus importante que la rencontre réelle avec un lieu. Il considère la capacité d'imagination comme la composante la plus importante de tous ses autres procédés d'illustration. Le rôle du poète est ainsi intégré au procédé de perception et d'illustration du voyageur. L'observateur signale la part d'imagination qu'il adopte lui-même dans le processus de l'observation parce que, au moment de la perception, il ressent déjà l'éloignement du lieu effectivement visité. Nerval expose ici son principe de conquête poétique des espaces étrangers, qui inclut son rôle en tant que créateur et rend ainsi l'artiste important pour les descriptions de voyages.

Cet aveu biographique s'exprime dans son œuvre par la représentation poétique du monde extérieur. La promenade décrite dans *Les Nuits d'Octobre* est formée et composée comme un voyage dans le monde de l'imagination. La traversée de Paris est rompue par l'observateur-narrateur de diverses manières. Les points de référence locaux restent désordonnés dans leur construction littéraire. Le départ de la ville n'est pas pris en compte dans la répartition des ti-

tres. « Paris » est présenté comme titre de l'ouvrage et demeure aussi au-dessus des chapitres qui dépeignent ce qui se passe dans les petites villes de Meaux et Pantin. Certes, Nerval donne à sa description l'apparence d'une réelle progression en décrivant des gares, des stations, des horaires de trains, des liaisons de bus, et en mentionnant des bâtiments et des repères géographiques, mais ceux-ci sont aisément recouverts par un vaste champ narratif sur lequel s'étend largement le monde de l'imagination de l'observateur voyageur. Ceci permet de fixer le voyage topographiquement, ce qui, en même temps, n'a que peu de poids dans la mesure où la description de ces objets réels et définissables ne joue qu'un rôle subalterne et dégage la surface blanche sur laquelle sont projetés les événements du véritable voyage. Le véritable voyage des *Nuits d'Octobre* a lieu à l'intérieur, dans le monde imaginaire du narrateur qui ne tient pas compte des conditions de description d'une réelle progression et se soumet plutôt aux lois de la création poétique. Par cette mise en perspective, le poète qui ne quitte pas sa chambre et prend note de ses expériences dans une synthèse de souvenirs, de capacité d'imagination et de rêves est présent dans tout l'ouvrage. Ainsi le poète conquiert-il le Paris de son imagination et quitte-t-il le chemin de l'observateur anonyme traditionnel.

Hawthorne emprunte dans son ouvrage *The Marble Faun* une voie similaire à celle de Nerval. Le roman est construit à partir des notes prises par Hawthorne dans son journal pendant son séjour à Rome. Ainsi son impression de la ville est-elle également un élément déterminant dès le début du roman. Mais l'ouvrage ne se donne pas pour objectif de s'orienter en fonction des événements actuels en Italie, ce qui en ferait une étude de situation ou un roman d'époque. Dès la préface, Hawthorne se dit dénué de ces intentions. Il traduit la question concernant les méthodes de représentation de la ville dans l'action. Pour les personnages du roman, le conflit entre réalité et fantasme est un sujet dominant dans. Aucun lieu ne semble aussi approprié que la ville de Rome au conflit dramatique entre ces antagonismes, entre l'art et la vie. Le visage que donne Hawthorne à cette ville et auquel le poète se soumet est celui d'un lieu aux dimensions intemporelles où les personnages doivent s'orienter dans des espaces chargés de mythes et de fictions. Leur égarement, spécialement celui de Miriam au milieu du roman, est lié à l'éloignement de l'ambiance romaine. Ainsi l'image de Rome s'entrecroise-t-elle avec les évolutions personnelles des personnages. Ce sont les efforts de découverte des trois artistes qui donnent à la ville son visage. Le fait que, finalement, leurs tentatives de mise à jour des secrets de la ville échouent n'empêche pas Hawthorne de réussir à présenter une image homogène de Rome. L'implication de ses protagonistes dans la représentation de la ville pose la question du procédé de conquête de la perspective. La représentation de la ville est étroitement liée à la

perception des protagonistes. Même leur qualité d'artistes renforce la méthode de représentation employée par Hawthorne. Les personnages reflètent le caractère artificiel du monde qui les environne et établissent une relation entre la perception qu'ils en ont et leur rôle en tant qu'artistes. Le début du roman réduit déjà la sphère de l'art à celle de leur vie.

Selon le narrateur, la représentation de la ville est fondée sur l'expérience de l'art et de la vie passée, et le poids de ces évolutions met de côté les intérêts personnels. Observé à travers ce médium, comme il l'appelle, le récit de la vie devient totalement différent et se détache du modèle habituel de la vie quotidienne. La fonction des protagonistes dans le développement de la perspective sur les événements devient ainsi évidente. Le destin de la ville s'entretisse avec le destin individuel et forme ainsi la trame de l'intrigue. Pour Hawthorne, l'espace de la ville se crée dans l'entrecroisement avec les personnages principaux. C'est leur qualité d'artiste qui les rend aptes à la création poétique, à la rencontre irréaliste avec une ville telle que Rome. Aucun autre personnage n'est plus réceptif à l'atmosphère de cette ville que les artistes, Hawthorne le répète sans cesse.

Une question fondamentale, dans les œuvres qui viennent d'être étudiées, est celle de la vie de l'artiste dans un milieu qu'il ne peut déterminer, prévoir ou influencer. Bien plus, les protagonistes artistes se voient exposés à un monde qui manifeste son empire sur l'individu de multiples manières. La reconnaissance de la perte de maîtrise et de compréhension du monde environnant est en grande partie associée dans ces ouvrages au passage de la ville natale à une ville étrangère. La perte du contrôle associé au lieu d'origine conduit les héros à une dépendance du monde de l'imagination. Dans celui-ci, ils se préparent un refuge qui leur offre un contraste avec la réalité de la ville étrangère. La difficulté pour l'artiste à faire la différence entre ces deux sphères qui s'excluent et s'opposent est un thème récurrent dans la littérature romantique. Le va-et-vient entre rêve et réalité est dépeint dans différentes nouvelles. Ce thème est associé à celui de la ville. C'est là que la perte de la réalité se fait le plus perceptible. La complexité de la ville ne peut plus être affrontée avec des moyens rationnels et amène l'artiste à se construire d'autres réalités que celles qui sont apparentes. Pour la plupart des protagonistes, cette transition passe inaperçue. De ce fait, le monde du rêve a la même constitution que la réalité. Il ne peut plus y avoir de différenciation.

La figure de l'artiste contribue tout particulièrement à la naissance des motifs modernes de la ville. C'est elle qui fait que le processus de description devient artistique, ce que le roman et la nouvelle d'artiste peuvent particulièrement mettre en évidence. La figure de l'artiste est engagée avec une ampleur particulière dans le conflit avec le monde extérieur et accompagne



ainsi le processus narratif de la vision poétique de la ville. C'est cette figure qui permet à la fois de pénétrer de conscience humaine le processus narratif et d'augmenter la tension créatrice pour offrir de nouvelles images poétiques en même temps que le processus de leur formation. Seule la figure de l'artiste donne ainsi un sens à la liaison entre les processus de perception et les questions sur la représentation.

## 9. L'enchantement de la ville

Historiquement, si l'on considère les conditions économiques de l'art sur une longue période, l'artiste reçoit principalement ses commandes de la Cour. C'est du Prince que l'artiste détient sa fonction sociale, depuis des siècles. Son intégration au quotidien des maisons régnales se manifeste aussi dans la littérature, où la fête de Cour apparaît fréquemment comme objet central, obligé, de la représentation artistique. Même si les monarchies se transforment sensiblement en s'adaptant aux vicissitudes de l'histoire, la fête de Cour reste un point fixe des habitudes royales ou princières. Les relations, non dénuées de tensions, qu'entretiennent l'artiste et son souverain sont abordées notamment par E.T.A. Hoffmann dans son roman *Vie et opinions du chat Murr*. Pour le Maître Abraham, la fête se doit d'être la réalisation d'un rêve fondamental de mascarade et de travestissement. La fête tenue dans les jardins du château en reçoit le caractère d'une représentation théâtrale.

La culture de Cour étant irrémédiablement appelée, au fil de l'histoire, à se dissoudre toujours plus dans la civilisation urbaine, le champ social où agit l'artiste se transforme. L'installation des Cours dans les villes ou la croissance des résidences princières en villes de premier ordre change les données du jeu social et la situation des artistes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les fêtes de Cour donnent ainsi naissance aux fêtes d'artistes. Ce tableau de la vie artistique est certes différent d'une ville à l'autre, et dépend de leur niveau de développement. Munich et Saint-Petersbourg restent fortement imprégnées par la culture de Cour dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis qu'à Paris, le retournement littéral des rapports de classes provoque l'extinction de cette culture. Cette différenciation entre villes est nettement perceptible dans la représentation littéraire de la vie artistique.

Si, dans le Paris romantique, les fêtes d'artistes se passent à l'extérieur du cadre nobiliaire, il n'en reste pas moins que les poètes romantiques évoquent volontiers les fêtes de Cour et leurs coulisses historiques dans leurs œuvres. Ils parviennent à rendre l'atmosphère des monuments anciens et leur architecture, et font revivre le temps jadis. Les cercles artistiques parisiens ont

certes créé des formes festives indépendantes des institutions établies, cette indépendance étant d'ailleurs célébrée sur tous les toits, et pourtant Nerval, dans sa description du vieux quartier du Louvre, appelé à disparaître, se réfère explicitement aux traditions festives du XVI<sup>e</sup> siècle et à leur poétisation dans l'œuvre d'un Ronsard. Chez les romantiques français, la fête d'artiste, à l'opposé d'une fête publique, rompt avec les autres manifestations de la banalité citadine. La topographie des fêtes évoquées dans les œuvres d'O'Neddy (*Feu et Flammes*), Gautier (*Le club des bachichins*) ou encore Nerval (*La Bohème galante*), ouvre une perspective sur la ville en tournant le dos à la société. La localisation de ces fêtes à un endroit précis de la ville exprime il est vrai une fierté et une fascination pour les conquêtes et les atouts culturels de la ville, mais le mépris des philistins, le rejet des inégalités sociales et des vils fastes urbains sont des conséquences presque immédiates de la monstrueuse croissance métropolitaine. La ville devient étrangère aux artistes, là où elle ne sert plus l'art. La création artistique, la mise en scène d'un monde propre, détaché du quotidien, vont de pair avec le bannissement de la part sombre, méprisée de la vie urbaine. Aussi la fermeture au monde, la solitude et la recherche du mystère sont-ils des traits majeurs de l'idéal romantique de communauté artistique.

Les édifices anciens offrent justement une possibilité de fuite loin des affaires et des bruits ordinaires de la ville. C'est ici que nous retrouvons plusieurs cercles et fêtes d'artistes romantiques. Sur l'île Saint-Louis, où la Seine forme une frontière naturelle, plusieurs immeubles sont restés épargnés par les pioches des démolisseurs-modernisateurs. Théophile Gautier y a habité, ainsi que Charles Baudelaire, le peintre Beauvoir, et d'autres artistes encore, à l'hôtel de Pimodan. *Le club des bachichins*, récit de Gautier, prend pour cadre l'immeuble avec l'atmosphère de cette époque. Gautier détaille la situation géographique de l'hôtel, sur l'île Saint-Louis, qui renforce le caractère mystérieux de la réunion décrite ici. L'état de marginalité des participants, isolés de la vie publique, est mis en relation avec le plan de la cité. Le narrateur, invité à une mystérieuse soirée à l'hôtel de Pimodan, détaille la situation topographique de l'immeuble. Son retrait sur l'île Saint-Louis a précisément pour fonction de couper le lieu de la ville globale. La géographie parle donc d'une langue poétique propre, exprimant la quête d'une « oasis de solitude », loin des « empiétements de la civilisation ».

La description topographique exacte, le relevé du chemin vers l'île et le tableau des intérieurs de l'immeuble équivalent alors à un code d'accès à l'univers intérieur des protagonistes livrés à l'ivresse. Le déplacement dans la ville nocturne, jusqu'à cette rue déserte de l'île Saint-Louis, puis l'entrée dans l'aile d'immeuble en question, en passant par la cour intérieure, gravissant l'escalier, pour arriver dans le salon calme, manifestent le lieu de la rencontre comme

un abri, connu de quelques personnes seulement. Ce déplacement illustre un mouvement intérieur, vers le triomphe du monde des impressions individuelles, lequel s'épanouit dans la poésie. L'isolement de la réunion, le rejet des mœurs ordinaires, l'oubli des actes quotidiens sont indispensables pour que les images poétiques viennent visiter le narrateur dans son ivresse.

Le même isolement caractérise la vie d'artiste dans le quartier du Louvre décrit par Gérard de Nerval. Au contraire de Balzac, dont le roman *La Cousine Bette* met en valeur l'atmosphère de révolte et d'opposition couvant dans ce quartier, Gautier, dans son article *Marilhat*, s'attarde sur sa tranquillité et son isolement. Tout comme l'hôtel de Pimodan, le séjour dans l'impasse du Doyenné est une retraite et une protection contre l'agitation du reste de la ville. Différents des souvenirs de Gautier, les tableaux de *La Bohème galante* de Nerval ne portent pas si fort l'accent sur la ruine et l'absence d'avenir du quartier, mais plutôt sur son passé fastueux. Nerval sème sa narration de détails pris dans la géographie si particulière du lieu et dans l'histoire de Paris. Nerval, à l'opposé de Balzac et de Gautier, évoque les intérieurs riches des maisons et la proximité de l'ancienne Cour royale. Dans sa description, les applications de rocaïlle aux murs et aux portes, les chambres spacieuses et les peintures murales sont partie intégrante des résidences d'artistes. Chez lui, l'univers de l'artiste se compose des reliques du temps passé. La localisation au centre de Paris ne sert plus à opposer une caste au reste de la société urbaine, c'est d'abord le passé du lieu qui relève l'artiste de sa condamnation sociale. Son isolement des liens sociaux trouve son expression dans l'usage que Nerval fait du concept de « Bohème ».

La contradiction construite par l'œuvre de Nerval entre la ville – lieu de métamorphose et d'opposition à l'identité artistique, propre ou extérieure – et la campagne – lieu de continuité et d'harmonie – se retrouve dans le roman de Gottfried Keller *Henri le Vert*. Munich y est affirmée comme un espace artistique imposant, auquel Henri le Vert doit se soumettre de toute sa personne et par tout son travail après son arrivée. L'environnement urbain est donc de prime abord perçu comme un lieu d'adaptation et non de conservation. Le roman décrit cette acceptation, en faisant le relevé des rapports sociaux et des liens tissés avec l'extériorité. Henri l'artiste est montré pris dans le réseau particulier de l'activité sociale munichoise et de son travail propre. L'histoire vraie des efforts de Louis Ier de Bavière pour s'associer les créateurs et s'exprimer au travers d'œuvres propres est une partie du récit romanesque. Le rêve du souverain – marier l'art et la vie – se traduit notamment dans les manifestations et représentations dont il a l'initiative. Henri prend lui aussi part à un de ces cortèges pendant la période du Carnaval, devenu scène d'optimisme et de réjouissance par la participation enjouée du peuple munichois.

Le cortège mêlant l'art et la vie est pour le souverain bavarois une ambassade de son idéal politique ; son rêve d'un partage des pouvoirs qui rappellerait la Renaissance trouve à s'exprimer par son soutien et sa participation à la manifestation. Le pont qu'il souhaite jeter entre les deux époques prend appui sur l'intense activité artistique des deux cités. Les artistes s'en trouvent revêtus d'une fonction centrale, qu'ils exercent en animant la fête. Dans le roman de Keller, Henri et ses amis se voient confier un rôle correspondant et leur fonction d'organiseurs de la fête d'artistes est soulignée. Les costumes y revêtent une importance particulière. La mascarade exige une préparation tant de la part des artistes que des participants au cortège. A la Renaissance, le triomphe tirait déjà sa signification du jeu et de la mise en scène. Le jeu avec le réel revêt une importance capitale pour la cérémonie munichoise. L'auteur en fait ressortir le caractère ludique ainsi que le décalage temporel qu'elle opère. La parade accède elle-même au statut d'une œuvre d'art. La fuite hors du réel et le triomphe de la « réalité rêvée » sont l'aboutissement d'un effort collectif, auquel participent les artistes, le roi ainsi que les autres forces de la société.

Le partage du défilé en deux groupes différenciés isole les artistes et leur création festive du reste des participants. Le narrateur aborde cette partie du cortège comme une mise en scène distincte. La double scénographie mène à une triple fuite du réel. La fête d'artistes qui se développe au-delà de la parade, qui durera toute la nuit et se poursuivra *extra muros* à la campagne le lendemain, relève ainsi d'une réalité présentée comme éclatée par le roman. A Munich, cette fête se conclut dans un théâtre, exprimant par là le caractère ludique de toute la manifestation. La narration minutieuse du défilé et de la fête trouve sa justification dans la structure épique du roman. Le cortège de Carnaval et ses à-côtés sont essentiels pour la formation du héros. Le héros romanesque est en effet agi par la scène imaginaire montée avec beaucoup d'application par Louis Ier et les Munichois, étendue par l'architecture et l'érection du musée aux dimensions d'un espace artistique public et d'une vision idéelle du monde. Elle est à l'origine du procès de désillusion.

La fuite hors du réel est également perceptible dans l'art du jeune peintre. Les environs de Munich se présentent comme des paysages engageants, où Henri désapprend la séparation imaginaire/réel. Ses tableaux en portent la marque. Henri commence à créer exclusivement à partir du monde des représentations mentales. Les fastes de cet univers qui s'offre lui font oublier les réalités de son statut d'artiste. Ceci vaut tant pour son orientation esthétique que pour la face pratique de son métier. La perte de réalité dont il est de plus en plus souvent victime à Munich, qui aboutira à une crise artistique et au retour à la terre natale, part de cette impuis-

sance à démêler événements fictifs et effectifs. La fusion du monde peint et du monde réel s'accomplit en rêve, et le passage se fait de manière insensible, comme l'annonçait prémonitoirement la fête d'artistes.

La plongée de Henri dans le monde de l'art, ce lien à Munich forgé par son existence d'artiste, ne sont mis en question que lorsqu'une autre réalité se démarque sur ce fond d'extravagance et de jeu. La rencontre avec le souverain dans sa résidence, après le défilé, marque un tournant dans le roman. Le roi incarne une force opposée à l'artiste, ainsi que son ami Lys. Le duel avec Lys est le second pivot du roman. Par ces deux événements, le jeu et le monde des apparences perdent de leur pouvoir sur la vie de Henri. Le jeune artiste envisage l'hypothèse d'une retraite et il est confronté à une réalité nouvelle. A partir de ce moment, sa vie à Munich se présente sous un tout autre côté. Elle porte désormais la marque de l'insuccès et de la détresse financière.

Il ressort clairement de cette mise en opposition de deux sphères vitales dans la même ville, que par sa fête, Henri a voulu représenter une ère artistique révolue, et que ce monde idéal quoique joué ne saurait coïncider avec le présent.

## **10. La désillusion et ses suites**

Une nouvelle image de la ville se construit sur ce fond d'illusions perdues par Henri, Lucien et d'autres personnages romanesques. Le désenchantement fait entrer la nuit dans la ville. Le brillant et le clinquant de surface sont engloutis par une sphère démoniaque, incontrôlable au fond du monde urbain. Le créateur fait le constat d'une correspondance fondamentale entre l'art et son environnement : l'artifice. Le désenchantement va de pair avec la prise de conscience d'être soumis à un monde d'apparences. La perte d'une vérité unique place l'artiste devant la nécessité de fouiller dans l'obscur et l'équivoque. L'effondrement d'un monde urbain ordonné précède le surgissement de forces sauvages et indomptées. Gogol peuple la ville de figures démoniaques, chargées d'en symboliser les tares majeures. Tchartkov est condamné à la quête des fastes et du luxe, parce qu'il croit que ceux-ci sont les signes de la véritable réussite artistique. La plate bourgeoisie, qui se cache derrière la façade des modes et de l'élégance, aveugle le créateur. Le séducteur est un portrait devenu vivant, représentant un usurier diaboliquement habile. C'est cette figure symbolique que Gogol habille des principaux attributs de la vie sociale.

La ville dévoile toujours plus ses forces destructrices internes. La fascination des débuts et

l'intégration au monde des apparences que celle-ci appelle, échouent finalement sur la perte des illusions. L'artiste fait cette traversée en se purifiant, pour finir par se trouver lui-même. De même que Tchartkov ouvre les yeux après avoir retrouvé un ancien ami de retour d'Italie où il a mené une vie sans fastes ni apprêts, Henri et Lucien parcourent eux aussi le même chemin vers la vérité nue. Ce processus est souligné par la description de la ville, où règne une atmosphère de menace et de rejet.

Les lieux de retraite et de ressourcement permettent aux artistes de se défaire de leurs liens et de fuir vers d'autres cieux. L'ivresse ou le rêve sont des modalités de la fuite, quitter purement et simplement la ville en est une autre. S'enfermer seul dans sa chambre amène à décrire la ville à partir du souvenir que l'on en a. La soumission de la mémoire révèle la technique créatrice, qui se nourrit de la fixation d'une impression. L'artiste continue ainsi à vivre sa désertion avec les moyens de l'art. Son imaginaire lui fait correspondre monde citadin et monde représenté. Søren Kierkegaard fait le procès de la répétition en narrant le récit de son second voyage à Berlin. Si le premier voyage est un substrat pour le souvenir, le second en est sa vérification. Le récit de la ville est ainsi la reprise d'un événement du passé, reproduit dans le monde de la représentation.

## 11. Des déserts dans et hors la ville

Outre la ville remémorée, la nature et la cité idéale s'ouvrent à la fuite. Dans leurs romans d'artistes, Gautier, Nerval et George Sand désignent fréquemment la nature comme le lieu idéal pour le créateur, parce qu'ayant conservé des traits de l'Arcadie primitive, la vie possible y étant proche de la pastorale. Dans cette tradition romantique, la ville est perçue comme un anti-lieu, le point de départ de la fuite. Les protagonistes en rupture de ville sont en quête de solitude, nécessaire à une vie d'artiste raisonnablement entendue.

Les utopies de Théophile Gautier développent une possibilité de fuite dans un univers esthétisant de luxe oriental. *Fortunio* exprime ce rêve de quitter l'ennui et la platitude parisiennes pour un palais richement décoré, caché derrière une banale façade dans Paris même. L'idéal romantique d'éloignement à proximité immédiate se concrétise ainsi au cœur même de la ville.

Chez Gogol, cette possibilité est offerte par Rome. Le monde superficiel et menteur de Pétersbourg se voit opposer son contraire absolu. Le repos et la sainteté qui se dégagent de Rome, sont absents de la capitale russe. Le monde de l'extériorité est contredit par le riche passé et le patrimoine artistique inestimable de l'Italie. Pour Gogol, la fuite de Pétersbourg est

la seule voie pour trouver la maturité artistique et spirituelle. La bourgeoisie russe, bruyante et trépignante de mode, ne peut que rejeter tout artiste véritable. Dans les *Nouvelles de Pétersbourg*, la ville éponyme, toute d'apparences, est comparée à la scène d'un théâtre.

Chez des artistes comme Tchartkov et Piskariov ou encore E.T.A. Hoffmann et Gottfried Keller, un monde de mirages se substitue en permanence au monde stable de la perception. Leur tentative pour s'intégrer dans la vie bourgeoise échoue, parce que les apparences et les représentations superficielles ne sont pas reconnues comme telles. Leur perception part du fait que le monde urbain n'est pas hostile à leur honnête naïveté artistique. Leur don de se masquer et de se transformer soutient leur la fuite dans un monde de jeux et de déguisements. Le retour à un monde de netteté et de simplicité, à la vie ordinaire est bloqué, parce qu'ils sont dépourvus de la faculté de s'orienter dans un monde qui ne serait pas artificiel.

La ville devient ainsi un lieu d'égarement et de changement permanent. L'autonomie narrative permet d'intégrer cet égarement dans le mode de narration. Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image de la ville est plus en plus souvent mise en relation narrative avec cette perte d'identité. Les coulisses urbaines, avec leur complexité et leurs artifices, se prêtent à la représentation d'états d'âme, voire à la peinture de l'aliénation. Pendant l'époque du symbolisme, le courant romantique avec l'isolement du héros peut de nouveau être observé et cet état psychique du héros est soutenu par les images de la ville. Ces images accompagnent étroitement le procès narratif et refusent les représentations de la ville moderne. Les écrivains rêvent d'un urbanisme en dehors du temps. *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, œuvre qui se déroule dans la ville fortement marquée par le moyen-âge, constitue un exemple typique. Les romans de la vie d'artiste modernes *La faim* de Knut Hamsun et *Inferno* d'August Strindberg présentent aussi la ville comme un lieu d'isolement intérieur. La représentation d'Oslo et de Paris dessine, comme à l'époque romantique, la vie intérieure des héros et accompagne comme une référence majeure le développement de l'artiste. Le monde des correspondances et des liens personnels renaît et suit l'évolution des protagonistes. Le moi autobiographique de Strindberg se sent à ce point persécuté par un milieu saturé de symboles qu'il doit quitter la ville. Il montre combien la conscience artistique est liée au phénomène urbain.

